Realismo mágico y primitivismo

Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez

Erik Camayd-Freixas

University Press of America®

University Press of America,® Inc.
Lanham · New York · Oxford

Copyright © 1998
University Press of America,® Inc.
4720 Boston Way
Lanham, Maryland 20706

12 Hid's Copse Rd.
Cummor Hill, Oxford OX2 9JJ

All rights reserved
Printed in the United States of America
British Library Cataloging in Publication Information Available

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Camayd-Freixas, Erik.
Realismo mágico y primitivismo : relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez / Erik Camayd-Freixas.
p. cm.
Includes bibliographical references and index.
1. Spanish American fiction—20th century—History and criticism.
2. Magic realism (Literature) 3. Primitivism in literature. I. Title.
PQ7082.N7C27 1998 863—dc21 98-16049 CIP

ISBN 0-7618-1102-8 (pbk: alk. ppr.)

The paper used in this publication meet the minimum requirements of American National Standard for information Sciences—Permanence of Paper for Printed Library Materials, ANSI Z39.48—1984

a Julia María,
para quien la realidad
es aun maravillosa

Índice

Ilustraciones **ix**

Introducción **xi**

1. Realismo mágico y primitivismo: correlatos históricos **1**

Avatares del realismo mágico: hacia una versión etnológica, 2
La "primitiva América" en busca de su expresión, 5
Avatares del Primitivismo: hacia una versión estética, 12
Primitivismo y Utopía: dos aspectos de la visión de América, 19
Civilización y barbarie: pero ¿cuál es cuál?, 21
La revaloración de lo primitivo, 24
El origen literario del concepto "realismo mágico", 32
El primitivismo estético y la vanguardia, 36

2. La teoría del realismo mágico **49**

El punto de vista ideológico y la convención transculturada, 52
Hacia un realismo de signo opuesto, 56
El texto de lo habitual primitivo, 64
La tradición como norma suprema; El concepto mítico del tiempo; La noción mística de la causalidad; La visión animista y vitalista; La unidad de lo natural y lo sobrenatural; La unidad de lo humano y lo telúrico; La fluidez ontológica y la transformación; La lógica de lo concreto; El elemento lúdico; La tendencia a lo hiperbólico y monumental.
Alegoría histórica y primitivismo, 74
El deslinde del realismo mágico, 80
Ante lo fantástico, lo absurdo, lo maravilloso, lo uncanny.

3. Lo real maravilloso: problemas de la poética de Carpentier **89**

El pensamiento sincrético de Alejo Carpentier, 91
Del surrealismo a una mística de lo americano, 96
La "fe" de Carpentier como filosofía del arte, 99
Lo real maravilloso y el realismo mágico, 106
La unidad en *El reino de este mundo* y la estética de la fragmentación, 111
El punto de vista y el contrapunto en *El reino de este mundo*, 117

4. El lenguaje del "Gran Lengua": autoridad narrativa y verosimilitud en Miguel Ángel Asturias **145**

Polaridades ideológicas y estéticas, 147
El problema de la unidad en *Hombres de maíz*, 152
El lenguaje y los lenguajes de *Hombres de maíz,* 165
Una lectura surrealista de la escritura maya, 173
Autoridad narrativa y esquizofrenia cultural: dos problemas del punto de vista en *Hombres de maíz,* 189

5. Arte y realidad en el *Pedro Páramo* de Rulfo **201**

Geniales y sencillas, las soluciones de Rulfo, 205
Realismo mágico y primitivismo en Juan Rulfo: algunas perspectivas críticas, 213
El camino de Comala: la inagotable alegoría histórica de *Pedro Páramo*, 231

6. *Cien años de soledad* o la etnografía imaginaria 249

La escritura de Melquíades y el secuestro del lector: magias parciales de una perspectiva total, 252
"Una ciudad ruinosa con paredes de espejo", Macondo y América: la escritura de la historia como etnografía imaginaria, 261
Remedios la bella y "cola de cerdo": la alegoría irónica como épica familiar, 268
Fin de fiesta: primitivismo, caricatura, parodia posmoderna, 277
Realismo mágico y posmodernidad, 287

Apéndice:
Breve historia crítica del término "realismo mágico" 295

Estilos históricos y ahistóricos, 296
Franz Roh: ¿realismo mágico o fenomenológico? 297
Realismo: ¿mágico, lírico, sicológico o existencial? 302
La doctrina formalista vs. la doctrina temática, 304
El deslinde de lo fantástico, 307
"Lo real maravilloso" y la versión etnológica, 311
Conclusiones, 316

Bibliografía 319

Índice onomástico y temático 337

Ilustraciones

1.1	Dibujos ñáñigos coleccionados por Carpentier. Mario Carreño, *Cuarto fambá* 1943.	30
1.2	Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* 1907.	39
1.3	Diego Rivera, *Cultura Huasteca* 1950. Figuras precolombinas del *Codex Borbonicus*.	46
1.4	*Coatlicue*, Tenochtitlán, c. 1487-1521. Diego Rivera, *Unidad Panamericana* (detalle) 1940; *La industria de Detroit* (detalle) 1932-33.	47
2.1	Wilfredo Lam, *La jungla* 1943. Aguazo en papel sobre lienzo,7'10¼x7'6½"(239,4x229,9cm). The Museum of Modern Art, New York. Inter-American Fund. Foto © 1998 The Museum of Modern Art, New York.	66
3.1	Diego Rivera, *El nacimiento de la conciencia de clases* 1926-27.	113
3.2	Diego Rivera, *La historia de México* 1929-30.	114
3.3	Mario Carreño, *Danza afrocubana* 1943. Pedro Martínez, *Tauromaquia* 1942.	131
3.4	Piranesi, *Cárceles Imaginarias* 1761.	136
3.5	Piranesi, *Cárceles XIII* 1761.	137
3.6	Piranesi, *Cimientos del mausoleo de Adriano* 1756.	138
3.7	Antonio Canova, *Paulina Bonaparte* 1805.	141
4.1	Glifos mayas del siglo VIII.	160

4.2	Ruedas de katunes del calendario maya.	161
4.3	Estela de Copán.	167
4.4	Flauta cerámica maya, Yucatán, c. 593-889. The Princeton Art Museum, L.1988.147. Según foto K5338 © Justin Kerr.	170
4.5	Alfabeto maya según fray Diego de Landa, 1566.	175
4.6	Glifo maya del período clásico.	176
4.7	Pictogramas mayas con figuras de escribas.	178
4.8	Vasija policromada con figura de conejo-escriba. The Princeton Art Museum, y1975-17. Según foto K511 © Justin Kerr.	179
4.9	Escena en vasija policromada, Guatemala, c. 683.	182
4.10	"El Gran Lengua" - collage del autor. Según fotos K5824 y K5768 © Justin Kerr.	184
4.11	Diego Rivera, *La sangre de los mártires de la Revolución fecunda la tierra* 1926-27.	199
5.1	Fotos de Juan Rulfo en Jalisco.	221
5.2	Osvaldo Guayasamín, *Madre y niño* 1989.	228
5.3	Frida Khalo, *La tierra misma* 1939.	246
6.1	Fernando Botero, *Los músicos* 1979.	276
6.2	Fernando Botero, *La familia Pinzón* 1965. Museum of Art, Rhode Island School of Design. Nancy Sayles Day Fund for Latin American Art.	282
6.3	Fernando Botero, *Retrato oficial de la junta militar* 1971.	283

Introducción

El presente estudio reúne por primera vez los conceptos de *realismo mágico* y *primitivismo* en la lectura de obras claves de la narrativa hispanoamericana: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, entre otros. Aunque se trata de conceptos que se definen mutuamente, el tratamiento que les doy no puede ser simétrico. Me centro en el realismo mágico como un modo de primitivismo literario. El *Primitivismo* en su sentido más amplio es un tema que rebasa los límites de este estudio, si bien el lector hallará aquí una explicación de su historia y una contribución a su estética. El realismo mágico, por su parte, ha sido objeto de debates durante siete décadas, y carece aun de definición satisfactoria, por falta de una teoría comprehensiva que se derive de sus obras más representativas.

Sé que hay quienes *creen* en el realismo mágico y quienes no. Mi intención es dirigirme a ambos, sea ese lector creyente o escéptico un especialista, un aficionado o un desconocedor del tema. Al último quisiera evitarle el desconcierto de enfrentar decenas de artículos con definiciones contradictorias. Al iniciado, seguramente insatisfecho tras ese proceso, le propongo una teoría crítica y detallada del realismo mágico, que cotejo por un lado con la historia literaria y, por otro, con el texto de las obras estudiadas. Al experto, que tal vez desconfía de la terminología, le recuerdo la lección de Cervantes en *El coloquio de los perros*: entre el debate de creer o no que los perros hablen, el autor nos cuenta una historia rica en temas *humanos*. Más que la nomenclatura, importa aquí el ángulo de lectura y de reflexión sobre la historia, la cultura y el lenguaje, que el "realismo mágico" propicia.

Aunque enfoco la novela hispanoamericana, no excluyo a los lectores de otras literaturas modernas, pues no es solamente el creciente influjo internacional de los autores citados, sino que cada día se utiliza más el término "realismo mágico" en otros contextos nacionales. En la literatura canadiense el tema tiene ya una tradición crítica; pero no se alarme quien encuentre hoy, en un paseo por la biblioteca, numerosos artículos sobre el realismo mágico estadounidense, europeo, africano, ruso, japonés y –¿por qué no?– chino (sin mencionar su aplicación al cine, a la pintura y aun a la arquitectura).

Naturalmente, esos estudios parten de una referencia obligada a la narrativa hispanoamericana, donde el término se popularizó. Por mi parte, no tengo objeción a que salga de lo hispánico. Lo que me pregunto es otra cosa: ¿ignora esa bienintencionada crítica internacional que en el propio foco hispánico del realismo mágico ha existido una total confusión sobre su significado? Cuando el término estaba en la cima de su popularidad, un congreso de hispanistas que intentó aclararlo reveló en sus actas (Yates 1973) las ponencias más opuestas. Ahora una nueva colección de ensayos, *Magical Realism: Theory, History, Community* (Parkinson Zamora, Faris et al. 1995) abre la vieja caja de Pandora, diseminando por toda la literatura mundial heterogéneas concepciones. Sin embargo, esta misma apertura internacional que señala a importantes autores, desde Salman Rushdie, hasta Toni Morrison y Oe Kenzaburo, viene a reanimar el debate mágico-realista en momentos en que éste había perdido vigor dentro del ámbito hispánico. El peligro de tal diseminación es que se deforme aun más el ya muy manejado término. La oportunidad, en cambio, radica en la interdependencia: el nuevo diálogo internacional puede en efecto ayudar a reafirmar las características hispanoamericanas del realismo mágico, de cuya mejor definición depende a la vez su aplicación efectiva a otras literaturas (Camayd-Freixas 1996). Por eso las acotaciones que en este estudio propongo para el fenómeno latinoamericano son pertinentes también para el actual debate internacional. Mi propósito, sin embargo, no es fijar la acepción del término, sino mostrar lo que una concepción menos esencialista del realismo mágico puede aportarle a la literatura hispanoamericana; y a partir de ello ofrecerle al lector crítico, de acá y de allá, un punto de referencia para un diálogo amplio pero focal, que le permita desconfiar fundadamente de la fácil universalización del realismo mágico y de concepciones demasiado ecuménicas que cuando no lo mistifican como dogma lo trivializan como etiqueta comercial.

El concepto "realismo mágico" ofrece, sobre todo, un ángulo singular de aproximación a la literatura hispanoamericana. Este concepto podría

unificar el estudio de importantes obras; explicar el desenvolvimiento de un segmento de la historia literaria, intelectual y cultural; mostrar nuevos modos operativos en la estética de la narración; y tocar incluso fondos humanos más allá de la retórica. Pero a lo largo de siete décadas de accidentada historia, su popularidad y seductoras connotaciones han sido a un tiempo la primera causa de su infortunio. Se ha aplicado como rótulo a las más variadas expresiones de la imaginación literaria hispanoamericana, anulando diferencias cruciales. Tan abundante e indiscriminado ha sido su uso, que algunos han considerado mejor prescindir de él que seguir alimentando confusiones. Así, en los últimos años, tras un saldo de polémicas irresueltas, una parte de la crítica ha ido abandonando el tema como objeto de dedicado estudio.

¿Por qué retomarlo hoy? La razón obvia es que se ha seguido empleando con insistente frecuencia sin el beneficio de un sentido actualizado. Su supervivencia sugiere que ese "realismo mágico" ha tocado, con su sabor de paradoja, hondas fibras del ideario latinoamericano, con resonancias que exceden lo estético y reverberan en lo cultural antropológico. Los que han seguido el debate recordarán, por ejemplo, los intentos que se hicieron por suplantarlo con términos como "realismo artístico" (González del Valle & Cabrera 1972) o "realismo maravilloso" (Chiampi 1980), de más fácil manejo, ya que se circunscriben a un terreno puramente estilístico que las connotaciones del "realismo mágico" rebasan. El punto no es que aquéllos no arraigaran, sino el que continuara imponiéndose el atractivo del original a pesar de su amplitud y vaguedad; debido a la riqueza connotativa carente en sus competidores. Después de todo, el lenguaje tiene vida propia, refleja necesidades comunales y no acepta cambios deliberados. El realismo mágico sigue siendo así un reto para nuestras letras: hallar en él un concepto crítico operante que, sin embargo, no lo empobrezca ni momifique. De otro modo, en esas décadas de tráfago, como moneda traída y llevada hasta el desgaste, se habría escamoteado, más que el concepto literario, uno de los mitos contemporáneos que revelan la textura interna de la cultura hispanoamericana.

Tampoco faltan razones pragmáticas. Las perspectivas teórico-críticas cambian con relativa rapidez; y he ahí que otros métodos y herramientas de análisis facilitan hoy un abordaje tal vez impracticable unos años atrás. Para empezar, el campo de aplicación del realismo mágico se redujo en los años setenta luego del *deslinde* del "género fantástico" que obrara la crítica francesa. Cuando ambos conceptos dejaron de confundirse, comenzó a ganar terreno entre la crítica hispánica la versión "etnológica"

del realismo mágico, reservada para obras en las que predominan elementos de las mitologías indias, negras y blancas del continente. No obstante, no se ha llegado a esclarecer la forma, el sentido, ni las posibilidades de esa rica relación etnológico-literaria. En esta coyuntura, me permití aprovechar algunos desarrollos recientes en la teoría del punto de vista narrativo, la semiótica y la estética de la recepción, que me facilitaron el acercamiento a las obras y, a partir de ellas, una teoría del realismo mágico.

Si mi propuesta de desarrollar la versión etnológica supone ya una toma de partido y un rechazo de las otras versiones, ello confirma las incompatibilidades. Los intentos de ser todo para todos siempre desembocaron en un realismo mágico amorfo, que al final nada aportaba. Por otra parte, sería prematuro hablar de un consenso crítico en torno a la versión etnológica (máxime cuando ésta carece aun de verdadero desarrollo teórico). Mi elección responde más bien a razones que abarcan la totalidad de este estudio y que no han de resolverse en un prólogo. No obstante, me parece justo compartir aquí al menos el orden de ese proceso de elección.

Lo primero fue compilar los principales estudios desde que se acuño el término en 1925, analizarlos cronológicamente y ver cómo iba cambiando el uso y sentido de la expresión. Hallé valiosas perspectivas, pero también problemas metodológicos. Algunos favorecían un acercamiento formalista, otros temático. Muchos reunían a autores y obras de escasa relación estética o histórico-literaria. Otros proponían como novedosos, conceptos que en realidad tenían poco arraigo en la historia intelectual y cultural de la América Latina. Sobre todo, -breves artículos en su mayoría- ninguno se remitía al texto de un grupo de obras representativas para validar los rasgos de su "realismo mágico". Fui destilando criterios para un estudio más extenso. Sabía que una crítica del debate mágico-realista sería un mapa muy útil para quien quisiera adentrarse en ese terreno, pero a la vez comprendí que no podía comenzar por sopesar las diferentes versiones del controvertido término sin consumir un valioso espacio inicial ni despertar desde el principio viejas polémicas que dejaría mejor dormidas. Decidí así relegarla al *Apéndice* para consulta de los interesados; y allí aparece en mayor detalle esa cartografía, bajo el título de *Breve historia crítica del término "realismo mágico"*. Un resumen mínimo de esa historia abre a guisa de introducción el primer capítulo.

Se me hizo evidente al fin, que la versión etnológica era la única que cumplía los criterios más elementales: sugería una posible adecuación entre tema y forma, cuyos principios podían verificarse textualmente;

reunía a autores y obras verdaderamente relacionados, tanto estética como históricamente; e incorporaba ideas culturales de profundas raíces en la historia literaria e intelectual de la América Latina.

La selección de las obras era lo más importante. Me centré en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, por ser las más importantes y conocidas y, a raíz del deslinde de lo fantástico, las más citadas como ejemplares del realismo mágico por la crítica reciente. Recordé entonces un criterio de René Wellek y Austin Warren (1977) acerca del sentido de las clasificaciones literarias: ¿Se halla cada obra en relación de suficiente afinidad como para que el estudio de una se facilite mediante el estudio de las otras? Tan pronto recuperé esa perspectiva, me percaté de que el realismo mágico podía superar el estigma de mero comodín de una crítica de etiquetas. Su verdadero sentido es el de proveer el marco en el que estas obras se iluminan y enriquecen mutuamente al estudiarlas en conjunto. Su comparación propicia nuevas interpretaciones para cada obra y para su interrelación estilística, histórica e ideológica, lo que permite vincular las más amplias consideraciones teóricas y culturales con los detalles textuales más específicos. El resultado será un núcleo semiautónomo con el cual puedan compararse otras obras de similar tendencia, sean o no hispánicas, y a la vez un rescate del realismo mágico y del primitivismo como conceptos críticos eficaces. Me sorprendió que novelas tan importantes, y tan comentadas individualmente, carecieran de un estudio integral comparativo. Con ese objetivo he procurado dedicarles a ellas y a sus autores lo mayor de este trabajo.

En vísperas -ahora sí- de un nuevo siglo de la novela hispanoamericana, el tema del realismo mágico tiene para muchos un interés más bien histórico. Hace casi veinte años que decayó su novedad y preponderancia dentro de la narrativa. Poco a poco se ha ido apagando el ardor de las polémicas de los años 70 en los congresos y simposios académicos que buscaban con urgencia definirlo. Recuerdo que, hace unos años, me dijo Carlos Fuentes: "Tu ves, después de lo que ha escrito Gabo (García Márquez), ya yo no me atrevería a escribir ni una frase más en el estilo del realismo mágico". Y, sin embargo, ¿qué hacer, no sólo del nuevo debate internacional, sino del reciente éxito de *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende y de *Como agua para chocolate* (1990) de Laura Esquivel, cuya popularidad acrecientan sendas versiones cinematográficas? ¿Resurge el realismo mágico? ¿Constituyen estas novelas un replanteamiento de ese estilo desde una perspectiva femenina?

A su vez, el tiempo no ha pasado en vano. Escéptico y a veces hipercrítico, el lector posmoderno mira ahora con sospechas a ese primer realismo mágico que pretendía hablarnos con toda autoridad por la boca del indio, del negro, del blanco campesino; y busca a cada paso la prestidigitación y el artificio, en el mismo material que antes aceptaba como "mágico", ungido como lo estaba de la *fe* en el insondable registro mítico de América. Según el lector va cambiando, también va cambiando la inventiva de los narradores y sus métodos de seducción. Por eso, no ha de verse el realismo mágico como un sistema estático, hecho de férreas similitudes entre un puñado de obras imperecederas. Hay en él otra dimensión histórica: en las aportaciones de cada obra, en su hallazgo de soluciones originales a los perennes problemas de la autoridad y la verosimilitud. Cada autor se ve obligado a reinventar un sistema expresivo común, destinado a evolucionar o morir anquilosado. ¿No está inscrito ya en ese proceso el signo del agotamiento?

Llegará el día en que el realismo mágico se convierta enteramente en materia histórica y que aun el uso del término decaiga, pero, todavía entonces, habrá sido uno de los temas capitales de la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Hoy, con el beneficio de una distancia histórica que todavía no se constituye en alejamiento, y con algo de ese sosiego que suele instalarse después de la tormenta, habría que preguntar no sólo qué es el realismo mágico, sino por qué nos ha importado tanto. ¿Cómo nos ha seducido, consumido, durante varias décadas esa perspectiva? ¿Qué fondos ha tocado? ¿A qué deseos literarios y culturales responde?

Subrayo con esto que el estudio del realismo mágico requiere una mezcla de especificidad y amplitud, un examen de su denotación y de sus connotaciones, y un equilibrio entre historia, teoría y textualidad. Mientras no se comprenda su especificidad histórica, será equívoco hablar de él como "una tendencia universal del arte, posible en cualquier época o región" (cf. Valbuena Briones 1969). Su utilidad inmediata reside en su capacidad de explicar el desarrollo de un importante segmento en la historia literaria hispanoamericana.

Como otros estilos históricos, el realismo mágico no surge en un vacío. No constituye una ruptura con la tradición de las letras hispánicas sino que las continúa y las resume de muchas maneras. Desde la primera visión maravillada del Descubrimiento y la Conquista de América, la literatura hispanoamericana zarpa en un periplo heterológico al encuentro de la *otredad interior*, de la "primitiva América", del espejo enterrado en que una cultura se mira buscando definirse. La perspectiva del realismo mágico se autoriza en ese viaje de descubrimiento que reactualiza en más

de una manera el encuentro cultural que comenzó en 1492 y que continúa repitiéndose en las crónicas de nuevos almirantes. La alteridad del indio y del negro fue una amenaza óntica para el hombre occidental. Este no quiso verlos sino como imagen de sí mismo, su desnudez la vistió de labriego andaluz, y pintarrajeó los ídolos de piedra o palo con policromías del Vaticano, de París o de Moscú. Todo viaje comprende operaciones inversas: *conquistar* es hacer de lo otro lo mismo, absorberlo con ciega voracidad caníbal; *descubrir* es disolverse en lo Otro, una entrega ritual, un sacrificio. Acaso el oscilar siempre a medias entre ambas operaciones es el destino ontológico del Sísifo criollo. En la novela latinoamericana, los textos que aquí examino representan el momento de la tentativa utópica de descubrimiento sin conquista, el encuentro del escritor criollo con la primitiva América, a la que quiere ver desde dentro y expresarla con todo el lenguaje de formas de esa mirada endógena.

Ahí comienza una ampliación de los horizontes del realismo mágico, que se extiende a una actitud humana inmemorial: el Primitivismo. Es ése el manto universal del cual el realismo mágico es apenas una pequeña pero elaborada bordadura, en cuyas novelas quizás alcanza aquél su máxima complejidad creadora. Tan inexplicable resulta el realismo mágico fuera de su contexto primitivista, que la relación entre ambos se extiende a todos los niveles de la investigación: historia, teoría y textualidad -un orden de relaciones que acabó por sugerirme una organización sensata para mi trabajo.

Al entrar, desde el punto de vista narrativo de las novelas, al complejo tema del primitivismo, término polivalente por demás, el realismo mágico nos abre las puertas a un campo netamente inédito de la investigación. El primitivismo continúa siendo hoy una vertiente escasamente explorada de la estética contemporánea. Particularmente en el ámbito latinoamericano, ha sido una constante presencia muda que, sin embargo, se insinúa desde el comienzo de nuestras artes. Recientemente, el tema ha adquirido gran actualidad y comienza a ser objeto de una tardía atención internacional a partir de la monumental exposición de 1984 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que se intituló *"Primitivism" in 20th Century Art*, y, a la vez, como consecuencia de los llamados y lamentos de tantos antropólogos acerca de la inminente desaparición de las últimas culturas tribuales de la Amazonía y de otras regiones del globo -regiones que no pueden ya considerarse "apartadas" del insidioso empuje económico, de las comunicaciones y de la "civilización".

No ha de sorprender entonces que el viejo término "realismo mágico", que casi descartamos como a un boleto vencido, aun interese y cautive, si

nada más, como pretexto de la escritura, como pasaje y compás de las múltiples coordenadas donde se cruzan los caminos de la historia intelectual y estética, de la antropología y de la pintura contemporánea, con los de la novela hispanoamericana. Ciertamente, un viaje de descubrimiento.

Incurrí en el trayecto considerables deudas de gratitud; y entre las más cuantiosas: a Doris Sommer y Antonio Benítez Rojo, quienes leyeron el manuscrito en sus varias etapas y me prodigaron consejos e ideas decisivas; a la Universidad de Harvard y la Fundación Whiting, sin cuyo apoyo material estas carabelas no habrían llegado a puerto; a Zora Maynard de la Biblioteca Widener, por su ayuda en la investigación bibliográfica; a Lilvia Soto, Jaime Alazraki, Roberto González Echevarría y Walter Mignolo, quienes en diversos momentos me señalaron derroteros importantes; a Germán Carrillo y José E. González por sus valiosos diálogos críticos; a mis maestros, Juan Marichal, espejo de imparcialidad intelectual, y Carlos Fuentes, que me demostró la eficacia de la figuración; y de modo especial a mi esposa, Joy, quien despertó en mí la pasión, entre otras cosas, por la escultura africana y su impacto en el primitivismo contemporáneo.

Las siguientes personas e instituciones proveyeron materiales de archivo, fotografías, información o permisos de reproducción para las ilustraciones que aparecen en este libro: Justin Kerr, Kerr Associates, New York; Israel y Tania Lapciuc, Miami, Florida; Mary-Anne Martin/ Fine Art, New York; Marianne Letasi, The Detroit Institute of Art; Barbara Goldstein, National Gallery of Art, Washington, D.C.; Kay Alexander, Duke University Press; Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire; The Museum of Modern Art, New York; The Museum of Art, Rhode Island School of Design; The Art Museum, Princeton University. Algunos aspectos de este estudio aparecen como artículos en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, *Texto crítico*, *Canadian Review of Comparative Literature*, *Romance Languages Annual*, y *Cuadernos del Lazarillo*. Les expreso mi sincero agradecimiento.

La generosidad de muchos otros, que recuerdo calladamente, fue lo que me hizo comprender al fin la frase más terrestre que jamás pronunciara Gabriel García Márquez: "Escribo, para que mis amigos me quieran más..."

en Cambridge, Massachusetts, a 27 de agosto de 1995
y en Miami, Florida, a 15 de diciembre de 1997.

Capítulo 1

Realismo mágico y primitivismo: Correlatos históricos

Antes que una relación teórica, abstracta, a patentizarse luego en los textos de ficción, *realismo mágico* y *primitivismo* se hallarán imbricados en la historia literaria e intelectual. La siguiente ubicación histórica justifica de antemano esa estrecha relación, elucida la dimensión humana que enriquece la problemática literaria, y provee la oportunidad de explicar conceptos y temas que luego serán de gran utilidad.

Me interesa recalcar que el realismo mágico es una expresión particular, y específicamente literaria, de un *primitivismo estético* que se manifiesta en otros campos del arte y la cultura del siglo XX. En su conjunto, esta tendencia marca el resurgimiento —y a la vez un replanteamiento en términos contemporáneos— de una inmemorial actitud humana que es el *Primitivismo* (en su sentido más amplio y polivalente, el que destaco con mayúscula). Digo resurgimiento, porque el Primitivismo decayó en el siglo XIX a su punto más bajo en la historia moderna, debido al auge de una *filosofía del progreso* que culminó con el positivismo y el evolucionismo. El período de las Guerras Mundiales trajo entonces una amplia revaluación de la cultura que (entre otros campos menos pertinentes para la génesis del realismo mágico) recorrió la antropología, el arte contemporáneo, la filosofía de la historia y el propio concepto de América y de la expresión americana.

Ya que ambos términos, realismo mágico y primitivismo, han sido usados en sentidos muy diversos, convendrá examinar brevemente el

estado de la cuestión mágico-realista dentro de la crítica y el problema de las variedades del primitivismo, a fin de especificar mejor los parámetros de mi discurso.

Avatares del realismo mágico: hacia una versión etnológica

Azarosa como ha sido la historia del término "realismo mágico", un análisis cronológico de su uso muestra cuatro etapas bien definidas en su evolución semántica. La más reciente de ellas adopta un concepto etnológico del término que es ya la antesala investigativa de la "estética primitivista" que el presente estudio propone y documenta.

El término "realismo mágico" fue acuñado entre 1923 y 1925 por G.F. Hartlaub y Franz Roh para describir el realismo extrañista de la pintura post-expresionista alemana. Pronto decayó en Europa, reemplazado por el de "Nueva Objetividad", que expresaba mejor el cariz fenomenológico de aquel movimiento (Arnason 1979, 321-2; Guenther 1995, 33-74). En la década del 40, la literatura hispanoamericana se lo apropió por primera vez, pero en un sentido distinto del europeo. Rodolfo Usigli (1940), Alvaro Lins (1944), Arturo Uslar Pietri (1948) y José Antonio Portuondo (1955) lo usaron de modo similar, para significar la apertura del realismo a nuevas tendencias líricas, sicológicas y existencialistas. En esta segunda etapa, predominó la noción del realismo mágico como una reelaboración artística de la realidad y una visión poética del mundo. Uslar vio en él una síntesis de realismo criollista y modernismo artístico.

El tercer momento en su evolución semántica surge cuando Ángel Flores (1955) identifica el realismo mágico con la innovación técnica, cuya "mezcla de realidad y fantasía" hace que los objetos cotidianos nos "choquen" como fantásticos. Se aplica esta versión a toda la ficción posvanguardista latinoamericana, dando lugar a un desmesurado auge en el uso del término, que lo convertirá en objeto de polémicas. Los próximos años verán múltiples versiones que, sin embargo, coinciden en su tendencia a relacionar el realismo mágico con la experimentación formal posvanguardista, por lo cual pertenecen aun al ciclo de Flores. En este período, cualquier narración que se apartase del realismo, o se aproximase a lo fantástico, tendía a caer bajo el rótulo indiscriminado del realismo mágico.

El año 1970 vino a marcar un hito en la historia del término, a raíz de la *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov. Junto a importantes trabajos de Caillois, Schneider, Vax y otros, esa obra ayudó a

definir la literatura fantástica y a sistematizar su estudio. La crítica del realismo mágico hablaba ahora de un "deslinde de lo fantástico": los catálogos de obras y autores mágico-realistas se redujeron, así como el campo de aplicación del término. Ese "deslinde" propició dos direcciones de investigación. La primera consistió en estudios dedicados a definir el realismo mágico por oposición a lo fantástico, en base a la técnica narrativa. Estos estudios pertenecen aun al ciclo de Ángel Flores, ya que definen el realismo mágico como una "modalidad" de la escritura. Sin embargo, el deslinde de lo fantástico sólo demostró lo que el realismo mágico *no era*, pero no pudo darnos una definición positiva.

La segunda dirección investigativa que propició el deslinde aportó una nueva definición del término; hasta ahora un cuarto y último momento en su evolución semántica. Descartada la lejana relación entre el post-expresionismo y la literatura latinoamericana, olvidada la antigua asociación del realismo mágico con lo "lírico" y lo "artístico", y deslindado el género fantástico, comenzó a ganar terreno la versión etnológica. En ella se interpreta el vocablo "mágico", no ya como la "magia" de la poesía, ni como el efecto de "encantamiento" producido por el artificio de la técnica narrativa, sino como un modo de cosmovisión propio del pensamiento "mágico primitivo" de las sociedades arcaicas.

En 1971, Fernando Alegría reeditó un artículo del 60, "Alejo Carpentier: realismo mágico", el cual había pasado inadvertido hasta entonces por la crítica. Carpentier, que se hallaba conspicuamente ausente de los catálogos mágico-realistas, comienza ahora a ser considerado iniciador de ese estilo. Alegría describe su realismo mágico como "una nueva forma de novelar, concebida en la actividad portentosa, a veces subterránea, a veces sobrenatural, de la vieja mitología india, negra y blanca de nuestros pueblos"; compara su estilo "al de Miguel Ángel Asturias en la prosa, y al de Pablo Neruda, en el verso"; y le reconoce

[1] El artículo original de Fernando Alegría, "Alejo Carpentier: realismo mágico," *Humanitas* 1 (1960): 345-72, es recogido luego en Helmy Giacoman, *Homenaje a Alejo Carpentier* (New York: Las Américas Publishing Co., 1970) y en F. Alegría, *Literatura y revolución* (México: Fondo de Cultura Económica, 1971). Así rescatado, y coadyuvado además por el reciente "deslinde de lo fantástico", este importante artículo no sólo lanza la versión etnológica sino también la recepción de Alejo Carpentier como iniciador del realismo mágico.

"una autenticidad ideológica y material", basada en "que en América existe un depósito activo de fuerzas mitológicas —a veces dormidas bajo una capa de occidentalismo superficial—, cuyo funcionamiento, en el terreno del arte, da realidad a todo un sistema de símbolos; ...lo exótico se convierte en primitivismo auténtico". En los últimos años, otros críticos han adoptado posiciones afines.[2] Además de Carpentier y de Asturias, se cita especialmente a Juan Rulfo y a Gabriel García Márquez, en cuyos personajes, moradores del remoto *hinterland*, subsiste aun un mundo de mitos, de fuerzas irracionales y de mágicas dimensiones. En estos últimos se observa que el realismo mágico nunca fue sólo un concepto temático; incluso en Carpentier y en Asturias, fue más que un tratamiento de temas indígenas o afroantillanos; fue una aventura de la forma y una voluntad de estilización primitivista.

No es mágico-realista todo lo escrito por estos autores. El criterio de Wellek y Warren (1977, 227) sobre la utilidad de las clasificaciones literarias me ha parecido muy pertinente en el caso del realismo mágico, ya que bajo ese rótulo se reúne a obras de muy variado matiz. Aquí selecciono *El reino de este mundo*, *Hombres de maíz*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* por su estrecha relación estética e histórico-literaria. Un concepto útil del realismo mágico ha de corresponder en ellas con ciertos denominadores comunes que otros conceptos no ponen de manifiesto, con cierta afinidad que hace provechoso el estudiarlas en conjunto. Los lectores de estas novelas habrán notado algunas de sus coincidencias: la perspectiva narrativa no eurocéntrica; la estructura mítica; la alegorización de la historia; el estilo hiperbólico; lo grotesco de los personajes; el lenguaje barroco, arcaizante; y quizás cierta relación de los eventos con una preponderante visión "primitiva" de la realidad. Pero más que la enumeración de rasgos, habrá que buscar su cómo y su porqué, su coherencia, su articulación en un sistema expresivo completo, y su dimensión histórica, evolutiva, en la contribución de cada texto al desarrollo de un sistema común. El resultado es un *primitivismo de la forma*, un conjunto de *convenciones narrativas* derivadas de las normas y del *episteme* cotidiano de las sociedades arcaicas; y es ese sistema de convenciones lo que aquí distingo por "realismo mágico".

[2] Cf. Volek (1969), Levine (1970), Perera (1971), González Echevarría (1974), Carrillo (1975), Martínez (1975), Alazraki (1976), J. A. Bravo (1978), Valverde (1979), Arango (1981), Márquez Rodríguez (1982), Shaw (1985), V. Bravo (1988), Angulo (1995).

Esa "forma", sin embargo, resulta inseparable, por su adecuación, del "contenido" americano que estas novelas exploran. En su afán de plasmar lo americano mediante un primitivismo de la forma, el realismo mágico responde a lo que Pedro Henríquez Ureña (1949) llamó "la búsqueda de la expresión americana", un *deseo* de América como ideal utópico, que se inserta en una larga tradición de las letras continentales.

La "primitiva América" en busca de su expresión

La visión de una "primitiva América", en el ideario europeo, data de las primeras crónicas de la conquista. Su contrapartida, la "civilizada Europa", surge a raíz de la Independencia, en la exquisita *Alocución a la Poesía* de Andrés Bello:

> Tiempo es que dejes ya, la culta Europa
> que tu nativa rustiquez desama,
> y dirijas el vuelo adonde te abre
> el mundo de Colón su grande escena...
> do viste aun su primitivo traje la tierra...

Así, la conciencia americana en busca de una expresión propia es connata con el fin de la Colonia y el advenimiento de la República.

En el inicio, fue fácil hallar una temática de lo americano: en la naturaleza, el pasado indio y colonial, las nuevas condiciones políticas y el color local de las tradiciones criollas. Pero en la forma narrativa, no fue posible emanciparse de los modelos europeos, admirados e imitados en todo el continente: los románticos imitaron a Rousseau y a Chateaubriand; los realistas a Balzac; los naturalistas a Zola (Donoso 1972).[3]

[3] Sommer (1993, 1-6) critica el rechazo de la supuestamente "imitadora" novela latinoamericana del siglo XIX como un prejuicio propagado por los novelistas del Boom, quienes reniegan de ser sus continuadores sólo para justificar sus propias influencias extranjeras. La proclamada ruptura del Boom con el pasado novelístico inmediato y su ocasional regreso a las crónicas de Indias son el correlato literario del proyecto ideológico de negar la versión positivista de la historia latinoamericana como continuidad y progreso. El fracaso del desarrollismo económico y la persistencia de la dictatura y el feudalismo matizan la reacción del Boom contra el concepto lineal de la historia, tanto la social como la literaria. Wasserman (1994, 10-33) ve en la novela del XIX más bien una dialéctica de oposición e imitación, donde la imitación de formas europeas encierra una

El modernismo demostró por primera vez una preocupación por la originalidad formal, con nuevos ritmos en la poesía y una renovación del lenguaje, que le proporcionó, también a la prosa, una voz más a tono con la sensibilidad latinoamericana. Pero la novela modernista se agotó en exotismos y en evocaciones de un remoto pasado histórico a lo Walter Scott. El lenguaje que triunfó en la poesía, el cuento y el ensayo resultó afectado y empalagoso dentro del género extenso y sobrio de la novela (piénsese, por ejemplo, en la novela modernista de Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, 1908). Por otro lado, en el nuevo siglo, la poesía modernista regresaba ya a los temas americanos del presente histórico, y se afianzaba en la narrativa la tendencia regionalista.

El regionalismo rechazó el "afrancesamiento" y el exotismo modernistas, pero descuidó nuevamente la originalidad formal, y confundió la expresión americana con lo pintoresco del color local o el detallismo tipicista de la vida criolla. Heredero del cuadro de costumbres y de las tradiciones populares, plasmó sus estampas en estilo realista, con la tendencia sociológica, analítica y determinista del naturalismo. Fuera del interés documental, el regionalismo careció de universalidad para despertar el apetito de lectores extranjeros y el de otros latinoamericanos. Si añadimos las barreras políticas y la falta de editoriales continentales, vislumbramos algo del aislamiento del escritor latinoamericano de entonces. "Había novelas nacionales, de asuntos locales. Los escritores escribían para su parroquia" (Donoso 1972).

En gran medida, modernismo y regionalismo polarizaron la problemática literaria de principios de siglo. La síntesis de ambas tendencias fue para la generación siguiente una intuición muy natural que se materializó en muchos autores. Así, cuando Arturo Uslar-Pietri traza la trayectoria de un "realismo mágico" en la ficción venezolana, utiliza frases como "fusión de criollismo naturalista y modernismo artístico". "Coincidía este momento —añade— con el contagio de las formas literarias de vanguardia: cubismo francés, ultraísmo español y los primeros vagidos del surrealismo" (1948, 146-62).

Ese tratamiento artístico de lo local dio evidentes logros desde los cuentos de Horacio Quiroga, pasando por la singular obra de Güiraldes,

---

demanda de reconocimiento, paridad y continuidad cultural como respuesta a la visión colonialista europea de una América inmadura, sin historia. De cualquier modo, la postura del realismo mágico, que es la que represento aquí, es la del rechazo a la imitación, en favor de la búsqueda de nuevas formas autóctonas.

Don Segundo Sombra (1926), hasta el tardío lirismo neo-indigenista de *Los ríos profundos* (1957) de José María Arguedas, el cual es a menudo confundido con el realismo mágico. Arguedas le dio al problema indígena una dimensión espiritual y poética, más allá del realismo socialista y la denuncia de la explotación material del indio que ofreciera la novela indigenista de los años treinta.

El espíritu de síntesis trajo también el "mundonovismo" o "novela de la tierra" que, en obras como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Doña Bárbara* (1929) y *Canaima* (1934) de Rómulo Gallegos, llevó al escenario local conflictos universales. Al igual que en Quiroga y en Güiraldes, la búsqueda de lo americano-universal cristalizó en un tema predilecto: la lucha primigenia del hombre contra una naturaleza indómita, inhumana, cuya presencia hiperbólica la constituía en verdadero protagonista. La frase final de *La vorágine*, "¡Se los tragó la selva!", "podría ser el comentario de un largo siglo de novelas latinoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río"; se trata de una novela "más cercana a la geografía que a la literatura" (Fuentes 1980, 9). En efecto, en ella palpita un concepto de la esencia primitiva de América basado en un determinismo geográfico, idea que se remonta a Humboldt y a Taine y que informa a obras interpretativas como el *Facundo* (1845) de Sarmiento (cuyo punto de partida es justamente el "Aspecto físico de la república Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra") y *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha (cuya organización tripartita: "La Tierra", "El Hombre", "La Lucha", revela su interpretación positivista de la historia americana).

En ese determinismo geográfico se enraíza una tradición fundamental de las letras hispanoamericanas, la de buscar la expresión de su identidad en cierto *misticismo de la tierra y del paisaje materno*. Lo mismo al hablar de "la virginidad del paisaje" y de "su ontología" (en el prólogo a *El reino de este mundo*) como elementos propiciadores de "lo real maravilloso Americano", el propio Carpentier no haría sino reafirmar la misma tradición del misticismo de la tierra, que le imparte a toda esta literatura un característico sello primitivista.[4] "No sólo sabe a primitivo la literatura

[4] Oswald Spengler, cuyo influjo en Carpentier y en otros autores hispano-americanos ha sido ampliamente documentado, insiste en este vínculo hegeliano entre natura y cultura: "Las culturas nacen así de su paisaje materno...[de] su modo de sentir la extensión... símbolo primario... de donde hay que derivar todo el lenguaje de formas... de cada cultura" (1923, I:229).

criolla por la estilización rígida", afirmaba Uslar-Pietri, "sino también por la abundante presencia de elementos mágicos, por la tendencia a lo mítico y lo simbólico y el predominio de la intuición" (1956, 73).

El carácter netamente romántico de ese sentimiento del paisaje, que a través de Rousseau y de Chateaubriand llega a obras como *María* (1867) de Jorge Isaacs o al exotismo de *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, fue transformado por el naturalismo en una presencia telúrica, a menudo terrible y grotesca, que se manifiesta en el amplio ciclo de la "novela de la selva". Obras como *Infierno verde* (1908) del brasileño Alberto Rangel, *Cuentos de la selva* (1918) y *Anaconda* (1921) de Horacio Quiroga, *La vorágine* (1924) de Rivera, *Toá* (1933) de César Uribe Piedrahita, *Canaima* (1934) de Gallegos y *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría, alimentan el mito de la "primitiva" América con toda la monstruosidad edénica de su escenario selvático (cf. León 1971).

A la vez, la novela de la tierra trae un desarrollo importante al uso del mito dentro de la narrativa hispanoamericana. En Alberto Rangel predomina un acercamiento filológico que relaciona constantemente la vida del indio y del *cabôclo* o mestizo nordestino con los mitos griegos, y a la selva con el mundo del génesis, pero su uso del mito no va más allá de la alusión y el mero tópico. En *La vorágine* y en *Canaima* sobresale un acercamiento literario que no menciona directamente el mito, sino que lo evoca y dramatiza como parte del tema central. Aquí, el viaje a la selva se presenta "como un descenso a los infiernos o como un viaje al país de los muertos, motivo desarrollado en muchos mitos y ritos primitivos" (Morales 1965). En *Don Segundo Sombra*, lograda mezcla de tema regionalista, lenguaje modernista y estructura vanguardista, la narración sigue el orden de lo que el antropólogo van Gennep (1909) denominó *les rites de passage*: el rito de iniciación del novicio Fabio Cáceres (guiado por la figura mítica del gaucho Don Segundo Sombra) del cual sale convertido en miembro de la sociedad iniciática (Valverde 1979, 16-22). Con la vanguardia, el mito pasa, de tópico y tema, a *estructura*; de alusión y evocación, a presencia activa y organizadora de la obra. Ya en el realismo mágico no sólo predomina esa estructura mítica, sino también un acercamiento más bien propio de la antropología social. El auge de la antropología, el profundizar en el estudio del mito y de sus aspectos funcionales hizo posible que autores como Asturias, Carpentier, Rulfo y García Márquez lo utilizaran como herramienta de análisis social, político e histórico, interpretando con él la realidad latinoamericana.

Hay ciertamente una continuidad de temas entre ese mundonovismo y las novelas del realismo mágico. El viaje de Orfeo a la región de los

muertos, elaborado en *La odisea*, *La eneida* y *La divina comedia*, renace en *La vorágine*, en *Canaima* y también en *Pedro Páramo*. La visión del Génesis en la naturaleza americana es común a *Infierno verde*, *Canaima*, *Hombres de maíz*, *Los pasos perdidos* y *Cien años de soledad*. El concepto literario de América es semejante en *Pueblo maravilloso* (1927) de Fernando Contreras y *El reino de este mundo* de Carpentier. Continúa el tema social: la explotación del hombre y la naturaleza, la lucha entre ambos, y de ambos contra elementos foráneos. El choque entre las fuerzas primitivas y las fuerzas de la civilización no comienza ni termina con la *Doña Bárbara* de Gallegos. El tratamiento es lo que ha cambiado, reactualizándose el sentido de los mitos.

En el fondo, la novela de la tierra sintetiza tendencias de época, pero no propone mayores novedades. Se construye aun sobre los viejos pilares temáticos del americanismo literario, "el sentimiento de la naturaleza", "las tradiciones y costumbres locales", sin atinar verdaderamente en una nueva forma narrativa. No obstante, su tendencia a relacionar los conflictos locales con mitos universales constituye un importante elemento de transición hacia la novela contemporánea. En algunos momentos como en las primeras páginas de *Canaima* con su descripción magistral del Orinoco, "mundo inconcluso" de "primaveral espanto", hay claros anticipos del lenguaje y la atmósfera mítico-telúrica que luego elaborarían Asturias y Carpentier. Pero la verdadera conciencia emancipadora de las formas narrativas sería un legado vanguardista a las generaciones posteriores a Rivera y a Gallegos.

La vanguardia vino a complicar el panorama literario hispanoamericano. Las audacias modernistas y mundonovistas les parecían ya tímidos gestos del pasado a los jóvenes, que ahora leían a Proust, Kafka, Joyce, Woolf, Faulkner y otros maestros modernos. Ante la estrechez provinciana del criollismo, los nuevos horizontes de la vanguardia le revelaron al escritor hispanoamericano la urgencia de lo universal, de internacionalizar su literatura, de vencer el aislamiento (Donoso 1972). Así, cuando Usigli, Uslar y Carpentier utilizan los términos "realismo mágico" y "lo real maravilloso" en los años 40 y 50, recalcan todos una tendencia hacia lo *universal* partiendo de lo local.

La propuesta era casi contradictoria: buscar una expresión a la vez distintiva y universal, propia y compartida, singular y general. Surgieron tres tendencias universalistas a raíz de la vanguardia; y no es de extrañar, que a las tres se les aplicara en algún momento el oxímoron de "realismo mágico", pues éste parecía una metáfora de esa empresa paradójica, de esa utopía literaria, que hemos dado en llamar "la expresión americana".

La primera de estas tendencias buscó su universalidad en la sicología y en la condición humana. Nos dio la novela sicológica y existencialista que entroncaba con el lirismo ya discutido, el cual algunos asociaban con el término "realismo mágico".[5] Macedonio Fernández, Roberto Arlt, María Luisa Bombal, Eduardo Barrios, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, y otros, siguieron esta dirección, pero fue en Onetti que adquirió su tenor más americano. Este tipo de novela tuvo genuina vigencia en Latinoamérica, al menos en Argentina, Urugüay y Chile, países cuya población es de ascendencia predominantemente europea, donde el influjo de inmigraciones recientes sobrepasa por mucho las débiles o nulas supervivencias de las culturas indígenas y neoafricanas. No obstante, muchos mantuvieron, dentro y fuera de estos países, que el desgarramiento existencial era un síntoma de la crisis de valores de Occidente, y no una problemática propia de la América Latina, cuyo verdadero desgarramiento era de índole social.

La segunda tendencia de promoción vanguardista desplegó su inquietud por la innovación formal, en pos de una poética renovadora del lenguaje narrativo. Esta tendencia formalista es la que Ángel Flores definió como "realismo mágico" en su artículo de 1955. Flores citó a Kafka como precursor, y señaló como fecha inicial el 1935, a raíz de la publicación de *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges.

Los partidarios de lo autóctono, del indigenismo, y de lo que Malraux llamaba *littérature engagée*, tacharon esta tendencia de "cosmopolitismo", de "formalismo" sin fundamento en la realidad americana, y lamentaron su falta de compromiso social. Sin embargo, el afán de renovación formal contribuyó más que ninguna otra tendencia a sacar a la ficción latinoamericana del provincianismo, y a superar su realismo vetusto sin recurrir a la afectación lírica ni al lente distorsionante de personajes psicóticos. Los narradores experimentaron con el tiempo, el espacio, la perspectiva y el lenguaje. La atención a la forma depuró su arte y multiplicó el número de obras traducidas a idiomas extranjeros.

La ficción hispanoamericana llegaba a su primera madurez, y detrás de su problemática local (regionalismo e indigenismo versus vanguardia y cosmopolitismo) latían preguntas de trascendencia general para la narrativa moderna: ¿Cómo conciliar lo local con lo universal? ¿Cómo superar los viejos códigos del realismo, sin caer en una evasión de la realidad social? Faltaba aun una forma que conviniera de modo particular a lo americano.

[5] Usigli, Portuondo y Lins, ya citados, adoptaron la interpretación psicológico-existencial del realismo mágico, en los años 40 y 50.

La tercera tendencia posvanguardista, que aquí he llamado "realismo mágico" en el sentido etnológico, fue la que más directamente se ocupó de estas disyuntivas. El arte de Carpentier y Asturias, como más tarde el de Rulfo y García Márquez, descubre en las funciones del mito posibles confluencias de lo autóctono y lo universal, de lo presente y lo inmemorial. Al mismo tiempo, la perspectiva mágico-primitiva aleja a la narración de las formas miméticas del realismo tradicional, sin abandonar por ello la realidad sociohistórica, que reaparece ahora, *alegorizada* por la ficción. "Es que, en el fondo, lo histórico social no es ajeno al mundo mítico ni, menos aun, relega a éste a la categoría de ficción... Muy por el contrario, ambos son niveles de la total realidad, siendo lo histórico y lo concreto su nivel fenoménico y aparente, y lo esotérico y espiritual su nivel profundo, que da a aquél su sentido" (Maduro 1972, 65). En otros términos, lo mágico se convierte en *metáfora* de lo real; y el mito, en *alegoría* de la historia americana.[6]

Refundiendo la estética vanguardista desde una preocupación por lo regional, el realismo mágico se plantea por primera vez, de manera directa, un americanismo de la forma: es decir, una adecuación de la forma narrativa al contenido americano. Así, Carpentier propone, como patrimonio del continente y expresión de su ontología, nada menos que una noción estética, "lo real maravilloso americano". Asturias se inspira en la simbología maya para buscar un modo americano de re-crear la realidad mediante la palabra. Rulfo amolda la forma al lenguaje campesino de Jalisco y a su expresión del sentimiento místico de la vida, de la muerte y de la identidad social. García Márquez halla en los "cuentos de abuela" y en los relatos pueblerinos el tono del espíritu popular y un ángulo de visión que redefine los límites de la verosimilitud. La común solución al problema estético del americanismo será en estos autores un *primitivismo de la forma*.

Así, el realismo mágico desecha los rezagos de afectación artística y de exotismo modernistas que quedaban en la novela de la tierra, y los reemplaza: lo artístico se convierte en asimilación del formalismo vanguardista; y lo exótico, en la búsqueda de un primitivismo más "auténtico" a través de la compresión antropológica de lo americano. El realismo mágico persigue por ambas operaciones la idea de la universalización de lo local, pero al hallar concreción en sus textos, se

[6] El realismo mágico surge, en parte, como una alternativa a la estrechez estética del realismo socialista. Sobre la importante función de la *alegoría histórica* dentro de ese proceso, abundo en el capítulo dos.

revela como un estilo histórico en un segmento preciso de la historia literaria, eslabón imprescindible que ata dos períodos de la novela hispanoamericana: sintentiza la preocupación regionalista y los valores transculturados de la vanguardia, y abre las puertas de la imaginación mítico-alegórica a una nueva generación de novelistas.

Si todo ello responde a un deseo de América, a un anhelo de identidad y de emancipación cultural, no es menos cierto que el purismo de esos ideales americanistas tiende a la contradicción ideológica y a la esquizofrenia cultural. La trampa de lo "americano universal" es el contagio y asimilación de lo "occidental". La medida de lo americano es siempre de algún modo una ecuación de distancia y contacto con las escalas europeas. La polarización de un *aquí* y un *allá* tiñe la visión social de un esquematismo maniqueo que recuerda las contradicciones del doctrinario movimiento indigenista de los años 30. El realismo mágico no ofrece en este sentido soluciones definitivas. Su tentativa de construcción identitaria, en tanto que expresión literaria del *mestizaje* (Chiampi 1980), resulta socavada por una perspectiva que en el fondo no es mestiza, sino esquizoide. Su logro se halla más bien en el campo estético que en el ideológico; y su importancia como concepto hay que buscarla en el terreno de la historia literaria. Aun así, su poder de seducción no sería enteramente explicable fuera de esa dimensión ideológico-literaria, fuera de esa tradición de búsqueda de la *expresión americana*, cuyos parámetros serían los mismos que antaño señalara Andrés Bello: de un lado, la *culta* Europa; del otro, la *primitiva* América.

Avatares del Primitivismo: hacia una versión estética

La distinción entre lo "primitivo" y lo "moderno" es, desde luego, muy relativa. Todo estado en el orden de las cosas presupone un momento anterior y contrastante. La actitud primitivista es una idea documentada desde la más remota antigüedad, presente por ejemplo en Homero (Lovejoy & Boas 1935). En épocas recientes, lo "moderno" a menudo se asocia con el producto de la cultura occidental y lo "primitivo" con la no occidental, distinción que refleja más que nada el etnocentrismo de Occidente. Por ejemplo, el "orientalismo", que gozó de gran popularidad en el siglo XIX, se consideró hasta hace poco una forma de primitivismo (Said 1978; Kushigian 1991). Dado lo problemático y contradictorio de esta dicotomía entre lo "primitivo" y lo "moderno", ¿por qué aplicársela a la literatura hispanoamericana y especialmente al realismo mágico?

Para empezar, esa dicotomía no es enteramente falsa, aunque necesita considerable refinamiento. Lo cierto es que el hablar de lo "moderno" presupone desde el inicio su opuesto. Se ha dicho que la idea del "progreso", del desarrollo y la historicidad del hombre, ha sido "el descubrimiento intelectual más importante de la civilización occidental moderna; el que más la destaca de otros períodos y culturas" (Bury 1932). La idea del progreso (que partió de la ciencia renacentista, se consolidó con la revolución industrial y burguesa, y llegó a su apogeo con el positivismo y el evolucionismo en el siglo XIX) le dio a Occidente la conciencia de su propia modernidad. El ideal del progreso y del cambio histórico contrasta con la actitud conservadora y esencialista de las sociedades que hoy los antropólogos llaman "tradicionales" (eufemismo por "primitivas"), junto a las cuales se coloca el propio período medieval o "precientífico" de la sociedad europea.[7]

En el caso de Latinoamérica, el choque de lo occidental moderno con lo tradicional (aborigen o importado) es un hecho ineludible en toda su historia desde el descubrimiento, la colonización y la esclavitud, hasta la independencia y la neocolonia. Es la dicotomía que ha dado paso a grandes caracterizaciones, desde la polémica del siglo XVI entre Las Casas y Sepúlveda sobre la humanidad de los indios, hasta el concepto sarmentino de la lucha entre Civilización y Barbarie en el XIX. Aun hoy, muchos países viven ese desgarramiento sociocultural que el peruano José María Arguedas llamara "la dualidad trágica de lo indio y lo occidental" (Shaw 1985, 66).

Se trata sobre todo de una dualidad literariamente aprovechable: "América" —insiste Carpentier— "es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos" (1981, 105-6). El realismo mágico explota de modo singular esa caracterización de América, cuando una visión moderna, de lenguaje racionalista, entra en contienda novelada con una visión primitiva y su lenguaje signado de creencias indígenas, neoafricanas o también, por cierto, del "sincretismo arcaico-cristiano propio de la mentalidad criolla" (Valverde 1979, 46). Aquí lo "primitivo" es eso que Fernando Alegría llamaba "la vieja mitología india, negra y blanca de nuestros pueblos". Se trata de un concepto temporal y culturalmente

[7] Edward Said ironiza la convención occidental de la "primitividad", como el viejo "antetipo" de Europa, esa "fecunda noche desde donde se desarrolla la racionalidad europea" (1985, 17).

relativo, pero no, en todo caso, racial. De ahí que resulte problemático relacionar mecánicamente el "realismo mágico", como oxímoron y concepto literario, con el "mestizaje" como concepto racial. Según se documentará más adelante, el realismo mágico y el primitivismo moderno surgen, en parte, como reacción contra la interpretación racial de la cultura y de la historia.

Ahora bien, el caso no es adjudicarle absoluta validez cultural a ese binarismo de lo "primitivo" y lo "moderno". Puede dudarse de él con todo derecho, pero su constancia en el ideario hispánico no puede ser ignorada. Por eso en la novela del realismo mágico, la oposición aparece como una convención central de la representación artística, y se la toma como válida sólo dentro del acto literario, dentro del *performance* de la escritura y de la lectura. De cualquier modo, el etnocentrismo consiste menos en formular esa oposición que en adjudicarle a la cultura "primitiva" el estigma de la inferioridad.[8] Tales problemas pueden aclararse si se estudia con mayor detenimiento la polivalencia del Primitivismo.

En uno de los pocos ensayos existentes sobre el primitivismo en la narrativa, Michael Bell (1979) advierte que cualquier intento por definir ese término debe proceder con un sano respeto por su natural desaliño, sin imponerle retículos teóricos demasiado rígidos; pero que el negarle existencia a un fenómeno por difuso sería tan absurdo, según el decir de Wittgenstein, como afirmar que la luz de una lámpara no existe porque carece de bordes precisos. Fuente de muchas confusiones es el hecho que el Primitivismo no es en realidad un concepto unificado, sino una familia de conceptos. Lovejoy y Boas (1935) distinguen entre el primitivismo cronológico y el cultural. El cronológico es la creencia que la edad dorada de la humanidad tuvo lugar en un pasado remoto. El cultural es el descontento del hombre civilizado con la civilización, la certeza que una

[8] Aunque los términos "primitivo" y "primitivismo" son criticables por etnocéntricos y peyorativos, carecen aun de reemplazo satisfactorio, pese a los eufemismos (arcaico, tradicional, originario, salvaje, tribual, aborigen) ensayados por antropólogos y críticos. Me anima a utilizarlos el precedente de términos culturales, como "gótico", "barroco" y "sincretismo", que han perdido con el uso su connotación peyorativa original. Luego, la exaltación de lo primitivo, frecuente a partir de 1910 en el discurso antropológico y artístico-crítico, le ha dado a estos vocablos una connotación netamente positiva, que permite utilizarlos hoy con mayor desenfado que antaño. De todos modos, me interesa aclarar que, sin afán de exaltar ni de denigrar, empleo todos estos vocablos en sentido estrictamente descriptivo y neutral.

vida más sencilla y menos sofisticada ofrece mayor plenitud moral. El primero es una filosofía de la historia; el segundo, una ideología cultural en el terreno de la ética. Más adelante añado a esta tipología la categoría del *primitivismo estético* y explico sus razones.

El primitivismo cronológico propone la familiar actitud que las cosas andaban mucho mejor en el pasado y que el mundo se viene precipitando hacia la ruina desde hace mucho tiempo: la "teoría de la degeneración". Basta recordar la famosa "Edad de Oro" de Hesiodo, seguida por las de Plata, Bronce y Hierro; el descenso de las épocas, de los dioses, de los héroes y de los hombres; y otros lugares comunes de la literatura clásica. En la tradición judeocristiana, el Edén y la Caída representan el deterioro inicial de la condición humana. Luego, la edad media con su filosofía esencialista y su concepto estático del hombre no contempla una superación terrenal del pecado.

Sin embargo, desde el renacimiento, domina la teoría del progreso, opuesta al primitivismo cronológico, el que sobrevive apenas como un tópico poético en el que ya no se cree de veras. En el "cualquiera tiempo pasado fue mejor" de las *Coplas* de Manrique, hay más nostalgia elegíaca que filosofía de la historia. Luego, el tema barroco del "desengaño" ante los bienes terrenales no es una negación del progreso, sino al contrario, un reconocimiento de su avance tentador que amenaza con opacar las preocupaciones espirituales y extraterrenas. La actitud del humanismo renacentista es la de construir sobre los logros rescatados de la antigüedad clásica, y superarlos. En 1647, Pascal resume esta idea del progreso por acumulación, cuando declara: "toda la sucesión de hombres, a lo largo de tantos siglos, ha de verse como la vida de un solo hombre, que perdura y aprende continuamente" (en Munro 1961, 41). Bacon, en su *Nueva Atlántida*, exalta ese ideal de un incremento sistemático del conocimiento, basado en la razón, la observación y el experimento. Más allá del principio de la acumulación, el gran descubrimiento del siglo XIX —el progreso por *evolución*— le dio el tiro de gracia al primitivismo cronológico.

Así, en la era moderna, sobreviven formas menos radicales de primitivismo. Por un lado, la "teoría de los ciclos", que propone períodos de auge, deterioro y renovación, es una de ellas. Se la encuentra con diferentes tenores en Heráclito, Platón, Vico, Spengler, Toynbee, y otros. La teoría de los ciclos ofrece un refugio moderado a los que dudan del progreso ilimitado. Pero también es afín a la visión primitiva del tiempo —en los ciclos solares aztecas, por ejemplo— y ha gozado de gran popularidad en el primitivismo de la novela hispanoamericana

contemporánea, bajo el signo de lo que Mircea Eliade (1959) llamó "el mito del Eterno Retorno".

Por otro lado, el primitivismo cultural es la forma moderada por excelencia; acepta el progreso como una realidad, e incluso está dispuesto, en algunos casos, a pagar el precio de una vida cada vez más complicada y artificial, siempre y cuando se le respete un refugio alejado, real o imaginario, donde hallar la vida sana y sencilla de antaño, que considera ideal. Esa actitud, que había sido una constante de la cultura occidental, adquirió, de hecho, renovado ímpetu en el renacimiento. El ideal bucólico de Virgilio renació en Garcilaso, en la novela pastoril y el "menosprecio de corte y alabanza de aldea", entre los grandes temas del Siglo de Oro; Góngora, incluso, elogió la vida retirada y, ya en el neoclasicismo americano, Andrés Bello insistió en las bondades del campo y de la educación agrícola en la zona tórrida. Los períodos de alta cultura y los poetas más refinados son a menudo los más proclives al primitivismo cultural. En contraste con aquel primitivismo cronológico, éste busca su ideal más bien en el presente, en el modo de vida arcaico de algún pueblo que subsiste en algún lugar distante. Así el rechazo de lo familiar y el gusto por lo raro y lo remoto es un elemento del primitivismo cultural, cuyo exceso conduce al exotismo y a la "literatura de evasión" (Lovejoy y Boas 1935, 8).

Luego de vivir durante siglos bajo distintas máscaras en la siquis de Occidente, el Primitivismo decayó súbitamente en el siglo XIX. Con el romanticismo entró en crisis el ideal de la vida sosegada, del equilibrio de las pasiones, de la templanza del deseo y de las aspiraciones, que el primitivismo cultural suponía era el estado natural y deseable del hombre. Para los románticos, el deseo insaciable, la meta inalcanzable y la exaltación afectiva eran los promotores de la excelencia humana. Con mayor impacto aun, la teoría de la evolución y su influjo en la antropología destruyó el mito del "noble salvaje". El hombre moderno —se decía— había evolucionado desde una etapa primitiva, ruda y miserable, lejos de aquel falso ideal de inocencia y sosiego pastoril. Pero ya regresaré al tema de la evolución y la antropología, pues lo que me interesa destacar ahora es que, al ir perdiendo credibilidad y sustancia ideológica, el primitivismo cultural sobrevivió apenas, reducido a su forma más superficial, en el *exotismo romántico*. No es que los antiguos fueran ajenos al exotismo, ni que el Siglo de Oro, en especial el barroco, no demostrara gran delectación por lo "bizarro" y "peregrino"; pero en el romanticismo se da un cultivo deliberado de lo exótico como fin en sí mismo, actitud que llega a su apogeo con el parnasismo francés y, por

influjo de éste, con el modernismo hispanoamericano. De ahí el título que Rubén Darío eligiera para su manifiesto modernista: *Los raros*.

El exotismo es una forma debilitada de primitivismo cultural, pero esto no se debe exactamente a su carácter "superficial". En el fondo esa supuesta superficialidad no es más que la percepción de que en el exotismo se va perdiendo la dimensión ética del juicio valorativo que consideraba superior el modo de vida arcaico. El exotismo se presenta más bien como una cuestión de *gusto* por lo remoto; y es esa resonancia estética lo que se asocia con la superficialidad en el prejuicio de quienes consideran la ética o la filosofía de la historia materias más profundas. Es decir, el exotismo (incluido el orientalismo modernista) es un importante paso de transición hacia el *primitivismo estético* de la vanguardia.

La división bipartita (cronológico/cultural) es adecuada para un estudio del primitivismo en la antigüedad clásica como el que propone la formidable obra de Lovejoy y Boas, ya que allí la dimensión puramente estética del primitivismo es exigua. Pero si se quiere estudiar el resurgimiento del primitivismo en el siglo XX, la revolución formalista de la vanguardia exige la idea de un primitivismo "estético", que se distingue de la actitud moral de los anteriores. Creo que este concepto —que me parece tan imprescindible para el abordaje del realismo mágico— puede a la vez constituir una contribución al estudio del primitivismo en general y de la estética contemporánea en particular. Para ello es necesario comprobar que el primitivismo estético puede de hecho existir independientemente de los otros.

Robert Goldwater (1938, 1967) cita el ejemplo de Gauguin en la pintura, como figura de transición entre el "exotismo romántico" (Ingres, Delacroix, los prerrafaelitas) y el "primitivismo moderno" (Nolde, Picasso, Klee, Brancusi). La rebelión de Gauguin contra la sociedad y el ambiente artístico europeo lo lleva a refugiarse en sus últimos años (1891-1903) en Tahití, donde busca la vida más elemental y amolda su pintura a los temas locales y al arte polinesio primitivo. Su actitud "romántica", afirma Goldwater, lo distingue del primitivismo vanguardista, uno de cuyos aspectos centrales es que "el factor artístico se separa del vital". Es decir, el primitivismo estético se separa del cultural. La vanguardia difundió una predilección pura por las formas primitivas entre muchísimos artistas que, por lo demás, se hallaban muy a gusto en el ambiente ultramoderno de París.

Por otro lado, Ernst H. Gombrich (1985), en un ensayo fundamental, intitulado *Il gusto dei primitivi*, nos recuerda que el preferir la forma más primitiva de alguna cosa no significa negarle realidad o valor al progreso.

Es decir, el *gusto* del primitivismo estético no depende de la *creencia* del primitivismo cronológico. Después de todo, lo que la vanguardia buscaba recuperar no era la edad dorada, sino simplemente —como afirma Goldwater— la "fuerza expresiva" del arte primitivo.

Podría, en fin, postularse cierto orden predominante en el linaje del Primitivismo: el cronológico, que decae con la idea renacentista del progreso acumulativo; el cultural, que decae con la idea decimonónica del progreso evolutivo; y el estético, último refugio y forma más mitigada de una actitud que, desprovista de su antigua dimensión ideológica, ha sobrevivido en la modernidad bajo la forma de un radicalismo del gusto. Pero antes que se regocijen los que aman la falsa sencillez y la elegancia de las grandes generalizaciones sistemáticas, quiero restablecerle al Primitivismo algo de la relatividad que le es propia.

Primeramente, al igual que la conciencia de la modernidad presupone una etapa anterior, el concepto de algo "primitivo" supone la comparación con algo más "avanzado", y afirma por lo tanto la propia idea de "progreso" que acaso se quería combatir. Es decir, el vocablo "primitivo" pertenece al lenguaje de la modernidad y no a la inversa, pues, al contrario del moderno, el primitivo no se reconoce como tal. De ahí que el afirmar lo primitivo, incluso en el plano presuntamente inocuo del gusto estético, es siempre un modo de subversión. El primitivismo en la vanguardia no fue sólo cuestión de gusto, sino parte del mismo movimiento contracultural que buscaba liberar al hombre del peso progresivo, acumulativo, de la tradición, que el mismo hecho de ser moderno le imponía. La vanguardia buscaba subvertir su propia modernidad, y crear, por así decirlo, una modernidad más *nueva*, en el sentido adánico y primaveral.

¿Hasta qué punto pueden separarse entonces los diferentes modos del Primitivismo? ¿Qué distancia real hay entre la idea cronológica de una edad dorada, la nostalgia de la propia juventud perdida y el anhelo de una vida más plena e inocente que la actual? No es que las fronteras entre los diferentes primitivismos sean porosas: en teoría son tajantes y lógicas. Pero la teoría es una geografía imaginaria, pues en la práctica, el Primitivismo no es cuestión de lógica sino de sensibilidad, y ahí ya no hay fronteras, sino predominios, pesos y medidas siempre relativos. En la geografía de los textos, cuando encontramos un tipo de primitivismo, sus familiares no andan lejos. Esta perspectiva no sólo reduce a sopesados predominios las diferencias de tipo, sino también las de época. Así, el fantasma del primitivismo cronológico, que dimos por muerto hace siglos, aparece a ratos pregonando su teoría de las edades degradas, del oro al

hierro. "Cualquiera de nosotros —nos recuerda Gombrich— podría decir que hoy, en la edad del plutonio, la cosa anda todavía peor".

Inversamente, el nuevo primitivismo estético, que tanto predominio adquirió con la vanguardia, en realidad estuvo siempre entre nosotros, obedeciendo ayer y hoy a los principios más antiguos de la sensibilidad. Después de todo, Atenas consideró primitivo el arte etrusco y el primer arte de Grecia; Roma el arte egipcio; Giorgio Vasari y los preceptistas del renacimiento consideraron primitivos a los pintores del *Quattrocento*; la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, iniciada a mediados del siglo XVII, vino a culminar a fines del XVIII; y los románticos resucitaron el "medievalismo" y el "orientalismo".

Hacia el final de este capítulo regresaré al tema del primitivismo estético, para documentar su resurgimiento en la vanguardia. Por su estrecha relación con el realismo mágico, ese tema recibirá privilegiada atención en este estudio. Sin embargo, no quiero dejar atrás las viejas normas del primitivismo cronológico y cultural, sin antes señalar su larga trascendencia en el desarrollo del "americanismo", terreno donde germinó la dimensión ideológica del realismo mágico.

Primitivismo y utopía: dos aspectos de la visión de América

El primitivismo cronológico, frecuente aliado de la reforma social, redundó siempre en una visión idealizada de América. Reformistas e insurgentes de muy diversos credos creyeron hallar sanción y ejemplo de sus doctrinas en la vida del hombre primitivo (Lovejoy & Boas 1935). Por eso, el primitivismo cronológico comparte terreno con la utopía: ambos son, en el fondo, una crítica del presente. A su vez, la nostalgia del pasado, de una plenitud perdida, y el deseo de volver a la pureza son rasgos típicos de toda expresión utópica (Servier 1968; Marouby 1990). La idea de la utopía como meta social de orientación futura es producto más bien del utopismo científico decimonónico, mientras que el concepto original, el de Tomás Moro, no es el de un paraíso futuro: "Utopía" —le escribe a Erasmo— significa "ningún lugar"; y al igual que *El elogio de la locura*, la *Utopía* de Moro era fundamentalmente una crítica del presente, pero —eso sí— llena de nostalgia primitivista y encomio del "buen salvaje". Incluso los utopistas que creían en el progreso y en la promesa de una plenitud futura, a menudo concebían esa plenitud como una recuperación de la edad dorada. El avance podía —¿por qué no?— aspirar

al fruto de un retorno a la vida sana y sencilla, haciendo de la "utopía" una curiosa mezcla de progresismo cronológico y primitivismo cultural.

Los que no querían esperar a ese futuro, no tenían sino que idealizar a la América presente y primaveral, recién descubierta. Tomás Moro, influido por *Orbe Novo* de Pedro Mártir de Anglería y por las cartas de Américo Vespucio, le dio rasgos americanos a su Utopía. "En este mundo nuevo, sin historia, sueñan los utopistas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Moro, Campanella, Bacon, Descartes, hasta culminar con Juan Jacobo Rousseau" (Zea 1969, 83). Para el idealismo de esos siglos, América representaba la segunda oportunidad de Europa.

Montaigne, el gran primitivista del renacimiento, aseguraba que América "sobrepasa no sólo las pinturas con que la poesía ha embellecido la Edad de Oro de la humanidad, sino todas las invenciones que los hombres pudieran imaginar para alcanzar vida dichosa" (1962, I:218). Desde las crónicas de la conquista hasta el *Atalá* de Chateaubriand y el *Emilio* de Rousseau, la visión de una América maravillosa, *locus amoenus* de la abundancia y del buen salvaje, persiste en el imaginario europeo (Bravo 1988). Al cabo, el realismo mágico reactualizará ese mito, pero en términos estéticos, más aceptables a la imaginación contemporánea. Me refiero a la idea de América como escenario privilegiado para la *estética* de lo "real maravilloso".

En la otra cara de la moneda, la filosofía cientificista del progreso (Cabanis, Cordoncet, Turgot, a fines del siglo XVIII; Hegel, Comte, Darwin, Spencer, en el XIX) inspira un concepto degradado de América. Los naturalistas ilustrados, Buffón y de Pauw, dirán que América es un continente inmaduro, insalubre, de razas y especies imperfectas; redimible sólo mediante el contacto europeo. El propio Hegel tildó al nuevo mundo de inmaduro, inferior y decadente.

La filosofía del progreso había nacido en la antigüedad con Lucrecio, quien se aproximó a un concepto evolutivo de la vida orgánica, de la civilización y del arte. En *De Rerum Natura*, rechazó la leyenda de la inocencia y la plenitud del hombre primigenio, señalando en cambio los peligros y las miserias de una vida salvaje, sin conocimientos, herramientas o destrezas técnicas, ni organización social adecuada. Las edades serían tres: de piedra, de bronce y de hierro. La edad presente sería siempre la mejor, producto del avance y no de la degeneración. Opacada durante el tardío Imperio Romano y la Edad Media por la concepción cristiana de una salvación ultraterrena, la filosofía del progreso comenzó a dar señales de vida con el humanismo renacentista, pero es con el empirismo científico que recibió el impulso decisivo. Hobbes, por

ejemplo, atacó la teoría de la Edad de Oro, declarando que el hombre primitivo y sin gobierno vivía en continuo estado de guerra, "sin artes, ni letras, ni sociedad; y lo que es peor, en continuo miedo y peligro de muerte violenta; y era la vida individual, solitaria, pobre, sucia, ruda y breve" (en Munro 1961, 42). Una nueva Utopía ganaba creyentes durante la Ilustración y se consolidaba con el positivismo de Comte y su fe casi religiosa en el progreso social. Luego, el evolucionismo, biológico en Darwin, social en Spencer, selló el destino del primitivismo por el resto del siglo XIX.

A partir de *The Origin of Species* (1859), el darwinismo dominó la antropología naciente en Inglaterra, influjo afianzado tras su segundo libro, *The Descent of Man* (1871), que enfocaba la evolución intelectual del hombre. Estimulados por él, aparecieron en poco más de una década los clásicos de la antropología decimonónica: Maine, McLennan, Tylor, Lubbock, Morgan. La premisa común era que el hombre y la sociedad habían evolucionado desde un estado inferior, opuesto al moderno. La mente primitiva sería ilógica, irracional, dada a la superstición y a la magia. Con el tiempo desarrollaría ideas religiosas más sofisticadas. El hombre moderno, en cambio, había inventado la Ciencia (Kuper 1988).

La idea del "buen salvaje", obsoleta desde Rousseau, había ya desaparecido por completo. Más bien imperó, hasta principios del siglo XX, un desdeño de los pueblos primitivos que convertía la ciencia en útil ideologema de la expansión colonial europea. El término "sociedades inferiores" se hizo común en el discurso científico; y proliferaron odiosos tratados racistas, como el *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-55) de J. A. Gobineau. La Utopía no era ya una crítica del presente, sino su exaltación, pues la "evolución" del hombre occidental hacía de cada presente un nuevo pináculo de la historia y de la raza.

No ha de sorprender entonces que el ocaso del primitivismo y auge de la filosofía del progreso, en sincronía con la organización de las jóvenes repúblicas recién libertadas, fuera un factor determinante en la formación de la cultura latinoamericana del siglo XIX. Repudiada la Colonia y reubicada la Utopía, Europa representaba ahora la segunda oportunidad de América.

Civilización y barbarie: pero ¿cuál es cuál?

Con la negación del pasado colonial sobrevino la idea que el progreso estaba en europeizarse, siguiendo el ejemplo de los Estados Unidos.

Pensadores como Alberdi, Bello, González Prada y Martí quisieron, no obstante, buscar respuestas americanas a los problemas americanos y prevenir a sus contemporáneos de lo que, en palabras de Bello, era "una servilidad excesiva a la ciencia de la civilizada Europa". Sin embargo, la ausencia de una filosofía americana propia, la urgencia de las soluciones y la inmediatez del modelo occidental europeo y norteamericano frustraron la tentativa de emancipación cultural:

> Es una especie de fatalidad —insistía Bello— la que subyuga las naciones que empiezan a las que las han precedido. Grecia avasalló a Roma; Grecia y Roma a los pueblos modernos de Europa... y nosotros somos ahora arrastrados más allá de lo justo por la influencia de la Europa... Dirán: la América no ha sacudido aun sus cadenas; se arrastra sobre nuestras huellas con ojos vendados... Su civilización es una planta exótica que no ha chupado todavía sus jugos a la tierra que la sostiene (1847).

Con el influjo de la "civilizada Europa" se afianzaba en cambio el desdeño del indio, del negro y de la cultura rural; es decir, de la "primitiva América". La fórmula "civilización y barbarie" elaborada por Sarmiento sintetizó esa percepción. Una vez más, subsistían dos visiones de América: la civilización era lo europeo en las ciudades; la barbarie era lo indígena, lo mestizo y el pasado español. Un siglo después, Mariano Picón-Salas observa la misma escisión entre ciudad y campo: "En conjunto, las supervivencias indígenas se mantienen en los campos y los pueblos, mientras las adquisiciones europeas dominan en las ciudades" (1944, 11).

El cuadro cambiaría muy poco. Los ideales de la "civilizada Europa" serían al cabo irrealizables en la "primitiva América". La ideología liberal, al pasar balance a fines del siglo XIX, confrontó el momento de la decepción. Dice Leopoldo Zea:

> Todos los intentos de amputación del pasado, de lo que se suponía impedía hacer del latinoamericano un Hombre semejante al gran arquetipo de humanidad que ha originado la cultura occidental, han resultado inútiles. Los pueblos latinoamericanos siguen gravitando en formas de vida que en poco o en nada se diferencian de las coloniales. No se ha alcanzado la "emancipación mental" pero en cambio sí nuevas formas de subordinación... Ni América Latina son los nuevos Estados Unidos con que soñaba Sarmiento, ni los latinoamericanos son los yanquis del sur con que soñaba, por su lado, Justo Sierra (1969, 24-25).

Tras la decepción de fin de siglo, comenzó la revisión del proyecto civilizador, con esperanza de unos y pesimismo de otros. El brillante

ensayo "Nuestra América" (1891) de José Martí sintetizó entonces la revisión y la esperanza:

> Eramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norte América, y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas al rededor... El negro, oteado, sólo y desconocido... Eramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar... con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga... Ni el libro europeo, ni el libro yankee, daban la clave del enigma hispanoamericano.

En *Ariel* (1900), José Enrique Rodó plantea el abandono de los modelos europeo y estadounidense en pos de un ideal cultural propio, contrastando el "materialismo" sajón con la "espiritualidad" latinoamericana. Ariel es la civilización, "el imperio de la razón y el sentimiento", "la espiritualidad de la cultura"; Calibán es la barbarie, lo primitivo, "los bajos estímulos de la irracionalidad", "símbolo de sensualidad y torpeza" (1967, 24). Pero el ideal de Rodó está basado en un helenismo apolíneo y una latinidad cristiana de antigua cepa occidental. Es un modelo exógeno a Latinoamérica, dispuesto para su futuro y, por lo mismo, en rechazo de su presente. No obstante, con el "arielismo", la fórmula de "civilización y barbarie" comenzó a interpretarse más a favor de los valores latinoamericanos de moral humana y espiritualidad, valores que, con un leve giro, podían asociarse con la "primitiva América", como en efecto sucede en el ensayo "Nuestros indios" (1908) del peruano Manuel González Prada: "Donde no hay justicia, misericordia ni benevolencia, —arguye— no hay civilización; donde se proclama ley social la *struggle for life*, reina la barbarie".

Desde fines del siglo XIX, triunfaban en la América Latina la ideología positivista y el evolucionismo social. Efecto pernicioso de estas doctrinas, fue la proliferación de teorías sobre la superioridad racial europea. En *Lois psychologiques de l'évolution des peuples* (1894) de Gustave Le Bon, el evolucionismo se tornó contra el mestizaje, arguyendo que éste resulta en un producto inferior a las razas "puras". La importancia del mestizaje para la identidad cultural hizo de Le Bon objeto de amplia divulgación y controversia en América (Stabb 1967, II; véase además la reacción a Le Bon en el ensayo de González Prada antes citado). Para algunos como Hostos, Rodó y Justo Sierra, el positivismo reafirmaba la fe en un progreso cultural asequible por medio de la educación. Pero en obras como *Nuestra América* (1903) de Carlos Octavio Bunge, *Pueblo enfermo* (1909) de Alcides Arguedas y *Sociología Argentina* (1910) de

José Ingenieros, tales doctrinas engendraron la visión más pesimista de una América "enferma", agobiada por la inferioridad racial.[9]

El último avatar de la fórmula "civilización y barbarie" surge con Rómulo Gallegos, en su novela *Doña Bárbara* (1929). Su concepto de "civilización" está más cerca del arielismo de Rodó que del europeismo de Sarmiento. Como ambos predecesores, Gallegos es fundamentalmente un educador. Su objeto no es reivindicar la cultura autóctona como tal, sino someterla al poder civilizador (y transculturador) de la educación.

Sin embargo, luego de la Revolución Mexicana, el revisionismo dio paso a las posturas radicales. En las décadas del 1920 al 40, años de formación para Asturias y Carpentier, culminó un proceso revalorativo que llegó a exaltar las culturas llamadas "primitivas". Si la Revolución Mexicana aportó el sentimiento nacionalista, la barbarie de la Primera Guerra Mundial significó, por su parte, para la América Latina, un profundo desengaño del viejo ideal civilizador europeo. La fórmula "civilización y barbarie" se invirtió. La identidad americana dejó de buscarse en la asimilación de Europa y se cifró en la diferencia con lo europeo, una diferencia que yacía, principalmente, en el sustrato "primitivo" de la cultura hispanoamericana. Los primeros tanteos ideológicos y estéticos de esa nueva orientación dieron paso al indigenismo y al afroamericanismo, culminando poco después en el realismo mágico.

La revaloración de lo primitivo

Radical como fue el desdeño de lo "primitivo" en la mentalidad colonialista y cientificista del siglo XIX, así fue la reacción primitivista a principios del XX. Sería erróneo, sin embargo, concluir que la "idea del progreso" ha caducado, que ha perdido su calidad de discurso dominante,

[9] En realidad, este autoprejuicio ha sobrevivido al positivismo. El mito de la "latinidad", que respondía al deseo de construcción de la nacionalidad, era un modo de defender a Latinoamérica contra la acusación de inferioridad, reclamando una relación de continuidad con la civilización romano-hispana y *negándole* toda importancia al legado cultural indígena. El propio Vasconcelos afirmaría en su *Breve historia de México* (1937), que el alma nacional es enteramente "latina" y que los españoles "no destruyeron nada porque no había [en la cultura indígena precortesiana] nada que destruir" (cf. mi pág. 27 y nota12).

o incluso que su indudable valor humanista ha dejado de pervertirse y de servir a los intereses creados por las estructuras de poder. En realidad, la reacción primitivista connota aun, como en otras épocas, una crítica del presente, ahora con un marcado giro anti-colonialista que subraya su carácter subversivo y marginal; pero ese carácter minoritario no debe opacar la considerable magnitud del movimiento, cuya extensa revolución cultural dejó una huella profunda en la sensibilidad de este siglo. No pretenderé dar aquí sino una idea somera de su relevancia.

Con el auge de la etnología a principios del siglo XX, surge la valorización de las culturas arcaicas en el seno mismo de las ciencias humanas de Occidente, proceso que coincide y culmina con la exaltación de lo primitivo en el arte de vanguardia, sin lo cual sería prácticamente impensable la concepción de un realismo mágico. En Latinoamérica esa corriente se traduce en una valoración de lo autóctono y un rechazo del "eurocentrismo", por parte de ensayistas, historiadores e intérpretes de la cultura americana. También en las artes, y ahora sobre todo en la novela, este proceso comienza por afectar el contenido, y desemboca en la renovación formal. El realismo mágico emerge entonces como culminación de una nueva estética primitivista.

Determinante para el cambio de actitudes, fue el ocaso del evolucionismo dentro de la antropología. En Francia la tendencia sociológica de van Gennep (1909) y Durkheim (1912), continuada por Mauss y Malinowski, reemplazó la orientación biológica y convirtió la etnología en bastión del relativismo de las costumbres y de la moral. El ciclo francés culmina con Lévi-Strauss, quien afirma: "La lógica del pensamiento mítico es tan rigurosa como la de la ciencia moderna. La diferencia radica, no en la calidad del proceso intelectual, sino en el descubrimiento de nuevas áreas a las que aplicar sus inmutables poderes" (1974, 230).

El influjo de Franz Boas y la antropología alemana fue un factor decisivo en esta revaluación. El evolucionismo inglés tuvo menos arraigo en Alemania, debido a la fuerte tradición del determinismo geográfico inspirada en Humboldt. Waitz, por ejemplo, arguyó a fines de siglo que la capacidad intelectual del hombre es uniforme en todas las poblaciones humanas, y que las diferencias de condición son sólo producto de accidentes históricos. Con la tesis que todas las culturas comparten los mismos principios mentales básicos, Adolf Bastian formuló su concepto de "la unidad síquica del hombre", antecedente del "inconsciente colectivo" de Jung. A esa tradición pertenece el anti-evolucionismo de Franz Boas (1858-1942). En su teoría antropo-geográfica no es la

evolución sino la dialéctica de transmisión y conflicto ocasionada por las migraciones y las mezclas de gentes y culturas lo que determina las diferencias y el progreso de las sociedades humanas. Su libro *The Mind of Primitive Man* (1911) fue el más completo registro científico de la igualdad racial y cultural del hombre. Gracias a él, los esfuerzos dispersos por combatir la interpretación racial de la historia adquirieron un centro. A su traslado a Norteamérica, Boas influyó en el historicismo de Rivers y Radcliff-Brown, de manera que para 1940 la vigencia de Darwin en la antropología había ya caducado.

El relativismo cultural de la nueva antropología se tradujo en una comprensión más profunda de la condición latinoamericana. El influjo de Boas es determinante en *Casa grande e senzala* (1936) de Gilberto Freyre, que por primera vez enfoca desde adentro la cultura negra del Brasil, enfatizando los efectos sicológicos y culturales de la esclavitud y la plantación, a diferencia de los de raza.[10] El efecto de la plantación es a la vez un tema central del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, prologado por Malinowski.[11]

Junto a la caída del evolucionismo, las guerras mundiales, la pesadilla nazi, la carrera armamentista, y el impacto ecológico de la revolución industrial y la superpoblación han menoscabado grandemente la ideología del progreso en el siglo XX, la cual, si debilitada, continúa siendo una creencia característica de las sociedades occidentales. Sin embargo, de esa inseguridad ante la vieja fe cientificista en el progreso, surge en nuestro siglo la ciencia-ficción que, retornando al escepticismo de William Blake y Mary Shelley, refleja una preocupación universal por la perversión de la ciencia, y una visión apocalíptica de un futuro humano contrahecho en el descontrol de la tecnología y la violación de la naturaleza. Por otra parte, la llamada "crisis de valores de Occidente", agudizada por la Primera Guerra Mundial, desemboca en una devaluación de la cultura moderna, cuyo principal exponente es Oswald Spengler, en *La decadencia de Occidente* (1918, 1922), libro que tuviera una amplísima acogida en Latinoamérica, impulsado por José Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*.

[10] Igualmente notable ha sido el influjo de Franz Boas en Ezequiel Martínez Estrada.

[11] La "cultura de la plantación" en la cuenca del Caribe ha sido objeto también de un perspicaz estudio de Antonio Benítez Rojo, en *La isla que se repite* (1989).

Simultáneamente, el positivismo, que había ejercido durante medio siglo un dominio casi absoluto de la filosofía cultural latinoamericana, es coartado por la Revolución Mexicana. En México, el positivismo había tenido particular arraigo entre 1867 y 1910, introducido por Gabino Barreda, discípulo de Comte, y propulsado luego, en su variante spenceriana, por Justo Sierra y el grupo de "los científicos" bajo el régimen de Porfirio Díaz (Zea 1943, 1944; Romanell 1971). Pero en 1908, el maestro Justo Sierra, ya sexagenario, cambia súbitamente de piel, y comienza a apoyar el joven movimiento antipositivista que en 1909 fundara El Ateneo de la Juventud. Dirigido por Antonio Caso, cuya filosofía incorpora el relativismo de Durkheim, el Ateneo reúne una nueva promoción cultural, con miembros como José Vasconcelos, Diego Rivera, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Este evento fue un preludio intelectual de la revolución de 1910 que erradicó el positivismo como ideología oficial del viejo régimen. Concluida la revolución y dispersado el Ateneo, sus miembros emergieron como intelectuales ya formados en un "nuevo humanismo".

El movimiento valorativo se consolidó entonces con el doble influjo de José Ortega y Gasset. Su *Revista de Occidente*, fundada en 1922, familiarizó al intelectual latinoamericano con la antropología, el historicismo y el relativismo del pensamiento alemán. A la vez, el "perspectivismo" del propio Ortega, basado en la historicidad de la filosofía y en la plasticidad ontológica del hombre, negaba la universalidad de Occidente, el llamado "eurocentrismo", y proclamaba un universo cultural policéntrico. La idea orteguiana que el hombre no es siempre el mismo, que su ontología se define por sus circunstancias históricas, nacionales y culturales, justificó según Samuel Ramos (1943) y Leopoldo Zea (1945) la perspectiva de una "filosofía americana".[12]

[12] *Las Meditaciones del Quijote* (1914) y *El tema de nuestro tiempo* (1923) son los libros de Ortega y Gasset que originaron la ola perspectivista en México. La Guerra Civil Española reunió allí a importantes intelectuales, entre ellos a discípulos de Ortega, como García Bacca y José Gaos, cuyo magisterio propagó el perspectivismo en una nueva promoción de discípulos que incluyó a Leopoldo Zea y a Edmundo O'Gorman. Cuando las actividades editoriales de Ortega en Espasa-Calpe y la *Revista de Occidente* fueron interrumpidas por la guerra, el Fondo de Cultura Económica en México y la Editorial Losada en Buenos Aires continuaron el proyecto de propagación del relativismo alemán. Irónicamente, mientras el humanismo alemán, en gran medida forzado al exilio, había sentado las bases de la revaluación cultural, el culto del progreso era llevado a su mayor aberración racista por el movimiento nazi.

Si en el siglo XIX faltaron los fundamentos filosóficos de la emancipación cultural, ahora no sólo se afirmaba lo autóctono americano, sino la existencia de culturas nacionales. Se hablaba de "mexicanidad", "cubanidad", "argentinidad"... Se valoraba el elemento indígena en la cultura (Ricardo Rojas, *Eurindia*, 1924; Vasconcelos, *Indología*, 1927). Se escribían penetrantes ensayos "de interpretación nacional" (Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928; Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, 1933; Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, 1940; Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 1950). Se buscaba rescatar en el pasado histórico y literario la continuidad de la identidad americana desde la época colonial (Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, 1928; Mariano Picón-Salas, *De la conquista a la independencia*, 1944). En ocasiones se regresaba a la visión de una América utópica (Vasconcelos, *La raza cósmica*, 1925; Alfonso Reyes, *La última Tule*, 1942).

Esta amplia revaluación de la cultura llega a su expresión más radical con el indigenismo y el afroamericanismo. La arqueología y la antropología jugaron nuevamente un papel fundamental en la valoración de la cultura indígena. El descubrimiento de Machu Picchu (1913), como el de Chichén Itzá y de otras ruinas mayas en los años 30, reveló la insospechada riqueza de la cultura precolombina. El estudio de estas culturas recibió apoyo material de instituciones internacionales, como la UNESCO, el *Inter-American Indian Institute* y la *Societé des Americanistes*, además de institutos, museos, fundaciones y universidades en Norteamérica y Europa. El indigenismo halló expresión en los programas de la Revolución Mexicana, del APRA peruano, de la Revolución Guatemalteca bajo José Arévalo, del MNR boliviano, y de otros movimientos políticos de tendencia marxista, propiciando a su vez una revisión de la historia y un movimiento literario (Davis 1972).

Roger Bartra (1987) ha señalado, sin embargo, el actual balance negativo del influjo de Ortega y Gasset y de la "filosofía de lo mexicano" como promotores del pánico ante el progreso industrial y del mito de la nacionalidad que legitima el despotismo hegemónico del Estado. Bartra piensa en el Ortega de *La revolución de las masas*; y señala muy acertadamente el peligro de mezclar "primitivismo" y "nacionalismo". No hay que olvidar que, al lado del culto del progreso racial y social, las propias ideologías fascista y nazi guardan en su base un contradictorio fundamento "primitivista": la idea de restablecer un originario y fabuloso arquetipo nacional o racial.

La corriente indigenista llega tempranamente a Miguel Ángel Asturias (1899-1974), quien presenta en 1923 su tesis "El problema social del indio" a la Facultad de Derecho en Guatemala. Sin embargo, ésta muestra aun residuos de positivismo, que el autor superaría a raíz de sus estudios de antropología en París. De su revaloración de la cultura indígena surgiría la dirección central de su narrativa. Hallado su lenguaje y asimilada la sensibilidad vanguardista y sobre todo surrealista, Asturias dio en una síntesis narrativa que fructificó en *Hombres de Maíz* (1949) y que al cabo él llamaría "realismo mágico".

Por su parte, el afroamericanismo surgió espontáneamente en varios puntos del Brasil y la cuenca del Caribe, dando paso a importantes conceptos culturales, como la "transculturación" de Fernando Ortiz y la "negritud" del martiniqués Aimé Césaire. Entre los más importantes focos del afroamericanismo, se encuentra el Grupo Minorista de La Habana, pequeño movimiento intelectual, político y artístico, de tendencia revolucionaria y vanguardista, al que pertenecieron, entre otros, Nicolás Guillén y el joven Carpentier. "En esa época", recuerda Carpentier, "se hicieron los 'descubrimientos' de Picasso, de Joyce, de Stravinsky y de todos los ismos" (en Müller-Bergh 1972, 21). Al cabo fundarían la *Revista de Avance* (1927-1930), portavoz del vanguardismo en Cuba.

El mismo viento que trajo la vanguardia trajo también el "negrismo", de moda en Europa y sobre todo en París. Al regreso de allá en 1925, el compositor clásico Amadeo Roldán estrena en el Teatro Nacional de La Habana su *Obertura sobre temas cubanos*, que concluye con una sesión de percusión afrocubana. Carpentier elogia la obra en una reseña periodística, y comienza poco después a colaborar con Roldán en la composición de ballets, autos y poemas coreográficos afroantillanos, de los que surgen *La rebambaramba* (1928) y *El milagro de Anaquillé* (1929). "Fue entonces cuando nació el término afrocubano;" recuerda Carpentier, "Caturla y Roldán empezaron a componer música utilizando los elementos negros y aparecieron los primeros trabajos de Fernando Ortiz... Esta onda nacionalista no era sólo local, sino mundial". "Lo que para el andaluz de Granada desemboca en gitanismo," dice José Juan Arrom, "en la cuenca del Caribe, sin gitanos que enaltecer y sin gauchos que memorar, lleva al encuentro del negro." Y Carpentier añade:

> Se verificó un proceso de acercamiento a lo negro, enfatizado por el hecho de que los escritores y artistas de la etapa cosmopolita habían cerrado los ojos, obstinadamente, ante la presencia del negro en la isla, avergonzándose de ello... Ahora, en reacción contra ese espíritu discriminatorio, se iba hacia lo negro con un entusiasmo casi excesivo (ambos en Müller-Bergh 1972, 22).

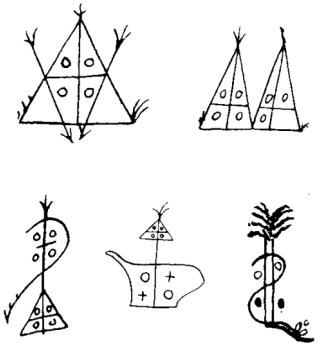


Fig. 1.1 Dibujos rituales de los *ñañigos* (secta afrocubana), coleccionados por Alejo Carpentier, y cedidos al pintor Mario Carreño (al lado) y a José Gómes Sicre para su libro, *Pintura cubana de hoy* (1944). Eran usados como símbolos de sus *potencias* y trazados con tiza amarilla sobre las puertas de sus cuartos *fambá*.

Mario Carreño, *Cuarto fambá* (1943). Colección privada

Según su testimonio, los minoristas asistían ocasionalmente a ceremonias de santería y a juramentos ñáñigos, "por lo mismo que con ello se disgustaba a los intelectuales de viejo cuño". En 1927, encarcelado por firmar un documento contra la dictadura de Machado, Carpentier escribe un boceto de su primera novela, publicada luego en Madrid, en 1933: *¡Ecue-Yamba-O! Historia afrocubana*.

Estos datos colocan a Carpentier entre los iniciadores del afroamericanismo. Nicolás Guillén aun no abandonaba el estilo modernista; su primera poesía negra aparece con *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931). El puertorriqueño Luis Palés Matos escribió algo de su poesía negroide después de 1925, pero su *Tun tun de pasa y grifería* no aparece hasta 1937. Desde fines de los años veinte, numerosos poetas, en su mayoría blancos, escribieron poesía negroide. Dos poemas de Carpentier, "Canción" y "Liturgia" aparecen en las antologías del género (Ballagas 1935; Güirao 1938; Sanz y Díaz 1945).

Por otro lado se ha señalado que el papel de mentor del afrocubanismo que a menudo se atribuye al antropólogo Fernando Ortiz, necesita cierta revisión (González Echevarría 1977, 46-49): su importancia para el

movimiento radica más bien en haber proporcionado los primeros estudios sistemáticos sobre la cultura africana en Cuba. El primer Ortiz presenta los prejuicios típicos del evolucionismo y el positivismo, y el temor de que la población negra sea con el tiempo un detrimento para el progreso del país. Hay que recordar que su primer libro, *Los negros brujos* (1906), y su segunda parte, *Los negros esclavos* (1916), eran tratados de "etnología criminal" sobre el "hampa afro-cubana", orientados a "la higienización de sus antros" y "al progreso moral de nuestra sociedad". Su tesis fundamental era trazar el germen de la criminalidad negra en el "primitivismo síquico y moral" de las "confusas" creencias religiosas traídas del África y transculturadas en el ámbito cubano; su objeto, "difundir más y más el conocimiento del atavismo religioso que retrase el progreso de la población negra de Cuba, digna de todo esfuerzo que se haga por su verdadera libertad: la mental". Como Justo Sierra en México, Ortiz sufriría en este sentido una conversión radical, debido seguramente al influjo de los jóvenes afrocubanistas (incluida su discípula, Lydia Cabrera) por un lado, y al avance de la nueva antropología de Durkheim, Boas y Malinowski, por otro. Su reivindicación de la raza negra, ahora en términos no morales sino folklóricos y estéticos, despuntaría hacia 1936 (cuando declara: "Cuba tiene todavía un tesoro abandonado por el blanco que lo ignora, por el negro que lo esconde, por el presuntuoso ignorantón que lo desprecia"), y culminaría con *El engaño de las razas* (1946). Esta relación entre Fernando Ortiz y el movimiento afrocubano es interesante, además, como típica ilustración del *influjo mutuo* entre el arte y la antropología, hacia la revaloración de lo primitivo.

Tampoco está de más decir que esa poesía llamada justamente "negroide", poesía de blancos sobre temas negros (con obvias excepciones como la de Nicolás Guillén), era un arte de extremos: expresaba en ocasiones un "pesimismo" social muy de época en la literatura del Caribe; y en otras ocasiones, un humor burlón y denigrante, tan característico del ambiente popular, que ya en Cuba tenía desde antaño su propio nombre: el "choteo".

Además de guardar aun ciertas formas sutiles de racismo, el indigenismo y el afroamericanismo adolecieron de la contradicción ideológica de buscar una idealidad nacional fundada en la raza, al mismo tiempo que pretendían eliminar las distinciones raciales en la sociedad y la cultura (Nicol 1961; cf. Bartra 1987). En el terreno del arte, estos movimientos carecieron de estética propia, fuera del superficial colorido nativista o de la protesta panfletaria del realismo socialista, carencia que redundó en menguado valor literario.

Ahí la importancia renovadora de la vanguardia. Si el perspectivismo justificó la libertad filosófica de América, la vanguardia, con su rebelión contra la tradición académica europea, justificó la *libertad estética* del arte americano. Tanto más crucial era el contacto del indigenismo y del afroamericanismo con la vanguardia europea, puesto que ésta, en su admiración por las artes y culturas primitivas de África, Asia y Oceanía, había incorporado ya a su utilería importantes derivaciones plásticas de un primitivismo estético. En Asturias y Carpentier, a partir de su traslado a París, ese contacto maduró hacia un nuevo y valioso producto narrativo.

El origen literario del concepto "realismo mágico"

Al llegar a París, Asturias y Carpentier, tocados ya por las corrientes americanistas, se vincularon además con las tendencias primitivistas del momento en el ambiente artístico e intelectual de la vanguardia. El París de finales de los años 20 era la Meca del nuevo culto internacional de lo "primitivo" y el centro de un intenso tráfico de *l'art nègre*, con exposiciones públicas y privadas, trueques, subastas y préstamos entre artistas y coleccionistas. Apollinaire, Braque, Picasso, Ernst, Tzara, Eluard, Breton y otros vanguardistas coleccionaban y difundían entre los artistas el gusto por la escultura africana (Goldwater 1938). La pintura, la escultura, la música, la literatura y la danza se dejaban influir por el formalismo primitivo de moda. Los latinoamericanos que aportaban un vínculo con lo indio y lo negro eran acogidos con curiosidad y admiración. Así publica Asturias sus *Leyendas de Guatemala* (1930), traducidas inmediatamente al francés con prólogo encomiástico de Paul Valéry. Así aparecen en francés, cuatro años antes que en La Habana, los *Contes nègres de Cuba* (1936) de la folklorista Lydia Cabrera, discípula de Fernando Ortiz. Carpentier y Asturias ingresan al movimiento surrealista y conviven con las grandes personalidades de la vanguardia. De esos contactos surgiría un nuevo concepto netamente literario del realismo mágico.

Es cierto que el término "realismo mágico" se acuñó para la pintura post-expresionista alemana y que de ello se acredita a Franz Roh. Al ser traducido su libro por la *Revista de Occidente* en 1927, el subtítulo de "realismo mágico" en la edición alemana pasó a título principal de la española. Se presume que este accidente, junto al influjo indiscutible de la *Revista de Occidente*, hizo que el término pasara a la literatura hispanoamericana. Pero en realidad, era un término que "estaba en el aire" y que surgió independientemente en varios momentos y lugares. Los

primeros latinoamericanos en utilizarlo muestran absoluto desconocimiento de Franz Roh, y le dan al término un significado totalmente distinto. No fue hasta treinta años después de publicado Roh, cuando ya el término se convertía en lugar común de las letras hispanoamericanas, que Anderson-Imbert (1956) señala su olvidado origen alemán. Desde entonces algunos críticos han buscado infructuosamente una continuidad entre las teorías de Roh y el realismo mágico hispanoamericano (cf. Menton 1983). Sin embargo, no es con el *post*-expresionismo de Roh, sino con la tendencia *expresionista-primitivista* (Lloyd 1991), que ciertas vertientes de la literatura latinoamericana guardan estrecha afinidad.

Por otro lado, a menudo se olvida que el realismo mágico tuvo una acepción propiamente literaria desde 1926, cuando Massimo Bontempelli (sin saber de Roh) propuso la fórmula combinatoria *"precisione realistica e atmosfera magica"*, buscando una nueva dirección para el arte narrativo. Bontempelli, quien por muchos años siguió defendiendo su paternidad del término, hizo en 1929 un llamado significativo: *"Siamo dei primitivi con un passato"* (1974, 188). Su realismo mágico buscaba una superación del futurismo, pero también del primitivismo sin pasado, ese grado cero de la cultura que proponían los surrealistas. Desde un principio, el concepto literario del realismo mágico se contaminó así de primitivismo.

El influjo de Bontempelli en Carpentier y en Asturias no radica en la obra de ficción del italiano, sino en sus escritos sobre arte y literatura, sobre realismo mágico, vanguardia y primitivismo, que divulgara en su revista *Novecento*, de publicación italo-francesa, a finales de los años 20. Arturo Uslar-Pietri debió ser en esa época el vínculo esencial. Amigo cercano de Bontempelli, Uslar trabó amistad también con Carpentier y con Asturias en París, colaborando los tres en las revistas *Imán* (organizada por Carpentier) y *Ensayo* (lanzada por Asturias). Más tarde, en los años 40, Carpentier reanudó en Venezuela su contacto con Uslar. Es de suponer que hayan conocido el término por vía suya, pues él sería de los primeros en aplicarlo a la ficción hispanoamericana. Asturias lo usaría después para describir su propia obra. Mientras tanto, el rebuscado circunloquio "lo real maravilloso americano" propuesto por Carpentier en 1948 hace pensar que éste no sólo conoció el término "realismo mágico" sino que lo *evitó* deliberadamente, en favor de una fórmula propia.

En su prólogo de 1949 a *El reino de este mundo*, Carpentier expone como tesis principal la idea de que lo maravilloso suscitado artificialmente en los laboratorios surrealistas no tiene ningún valor, que lo meritorio está en descubrir y revelar lo maravilloso en la realidad misma, y que la realidad americana ofrece para ello un espacio privilegiado, donde tales

revelaciones son un hecho cotidiano. Bontempelli había adoptado posiciones similares ante el surrealismo, que Carpentier pudo verificar en la revista *Novecento*: *"l'arte consiste non nel darci il surreale puro (che non vuol dire niente) ma nello scoprire e indicare il surreale nel reale... La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo... e abbiamo chiamato l'arte nostra 'realismo magico'"* (Bontempelli 1974, 321, 351).

Carpentier aceptó el surrealismo con reservas, quizás por intuir desde el inicio un falso sabor en el primitivismo europeo, comparado con las realidades "primitivas" de América, cuyo contacto directo había experimentado en Cuba. Aunque fue interiorizando los conceptos surrealistas, continuó su ruta nativista en París, colaborando con los compositores Gaillard y Caturla en producciones de teatro lírico afroantillano. Trabajó en proyectos folklóricos radiales con Antonin Artaud, Maurice Chevalier y Josephine Baker, y escribió el guión de un documental: *Le Vaudou*. En 1930, junto a su amigo Robert Desnos, Carpentier rompía con el surrealismo de Breton, rechazándolo al cabo por "artificial". No obstante, el concepto surrealista de lo *merveilleux* dejaría indeleble huella en su obra y en su concepto literario de América.[13]

De esos contactos surgieron problemas y contradicciones estéticas, cuya resolución sería la clave de su madurez de escritor. Años más tarde, en su prólogo a la reedición de *¡Ecue-Yamba-O!*, Carpentier recordaría su dilema de joven escritor americano, que para permanecer fiel a su cultura

[13] Rincón (1977, 143) sugiere que Carpentier debió ser receptivo a la idea del surrealista Louis Aragon acerca de lo "maravilloso cotidiano". Lo *merveilleux*, según Aragon, no es más que "la contradicción que aparece en el seno de lo real". Chiampi (1985) documenta la relación de Carpentier con el surrealismo tardío de Pierre Mabille, quien hacia 1938 vinculó lo maravilloso con la idea del mito y de la fe en las culturas "pre-reflexivas" (Spengler), citando a América y en particular a Haití. Lastra (1977) señala su primer vínculo con lo "maravilloso americano" en el "Proemio" de *El pueblo maravilloso* (1927) de Fernando Contreras, donde dice: "Como todas las sociedades primitivas, los pueblos hispanoamericanos tienen la intuición muy despierta de lo maravilloso, esto es, el don de encontrar vínculos más o menos figurados con lo desconocido, lo misterioso, lo infinito... Nuestra mitología es, pues, elemento esencial precioso de nuestro espíritu colectivo... Este fondo característico y tradicional se conserva viviente y trascendente en todos nuestros países, a pesar del progreso y de la inmigración extranjera, más notable, por cierto, en el campo y las aldeas, pero visible todavía en las ciudades y aun en las capitales". Carpentier tradujo un capítulo de la novela de Contreras (publicada originalmente en francés en 1924) para la revista *Social* (junio de 1925); es decir, tres años antes de su exilio en París, donde Contreras trabajó de 1911 a 1933.

y a su tiempo, debía convertirse en una "contradicción viviente": ser a la vez nativista y vanguardista. Se le imponía la meta de una síntesis que superara las expresiones demasiado provincianas de ambas tendencias.

Antes de reelaborar *¡Ecue-Yamba-O!*, ya Carpentier tenía conciencia de esa meta. Sobre todo en el ejemplo del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, Carpentier había encontrado el paradigma de su propia tentativa literaria: Villa-Lobos había recorrido su tierra natal, recopilando, asimilando, interiorizando la variada riqueza de su folklor musical, y lo entregaba ahora, en sus composiciones, sublimado, remodelado por la disciplina de oficio y la sensibilidad contemporánea (Fornet 1985). "¿Hasta qué punto debemos europeizarnos? —pregunta Carpentier— ¿El americanismo será cuestión de forma o de sensibilidad? ¿Qué ley de módulos intelectuales sabrá equilibrar ciertos materiales folklóricos? El gran mérito de Héctor Villa-Lobos está en haber hallado respuesta a preguntas tan apremiantes" (*Social*, 8/1929).

Sin embargo, el transformar esa conciencia en obra literaria no fue fácil. El texto de *¡Ecue-Yamba-O!*, escrito apresuradamente en presidio, es ampliado en 1931 y publicado en 1933. Es probablemente en la nueva versión, que Carpentier incorpora los manierismos vanguardistas y las forzadas imágenes futuristas, superimpuestos a la crónica del texto. Su novela rehuye el exotismo y el tipicismo pintoresco mediante un enfoque documental, "una relación de distancia que por momentos nos hace pensar en la del etnólogo con respecto a su objeto de estudio" (Fornet 1985, 21). Lejos de la síntesis, el documento autorial, el diálogo negroide y la utilería de vanguardia se yuxtaponen sin fundirse. Así el célebre juicio de Juan Marinello sobre un Carpentier "tan ansioso de primitivismos como esclavo de refinamientos" (1937, 165).

Hasta *Viaje a la semilla* (1944), sobrevino un silencio de once años, tiempo, para Carpentier, de resolver contradicciones y remediar su "desconocimiento de las esencias americanas". "Me dediqué a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón..." "El surrealismo me enseñó a ver texturas... Comprendí que detrás de ese nativismo había algo más, lo que llamo los contextos: contexto telúrico y contexto épico-político: el que halle la relación entre ambos escribirá la novela americana"; dedicó años a profundizar en "las realidades sincréticas de Cuba", en "lo verdadero, lo universal" del "animismo del negro campesino de entonces" (Leante 1977, 63).[14]

[14] Lamentablemente, Carpentier nunca desarrolló su teoría de los contextos: "contexto telúrico y contexto épico-político: el que halle la relación entre ambos escribirá la novela americana". Esa idea prefigura mi concepto de la *alegoría*

Es aquí que se vislumbra el influjo fundamental de Fernando Ortiz en *El reino de este mundo*. Todas las deidades del vudú que aparecen en la novela de Carpentier están explicadas en *Los negros brujos* de Ortiz, con énfasis en la constante relación de lo religioso con lo social. Pero nótese la gran diferencia: la misma mitología africana que en Ortiz es fuente de criminalidad, en Carpentier es fuente de violencia sensata, de rebelión abolicionista, de profundos significados políticos e históricos. Es el mismo tratamiento social y político del mito, que Asturias elaborara independientemente en *Hombres de maíz*. Por primera vez, las creencias "primitivas" llegan a la literatura sin pesimismo, sin el exotismo de la "superstición", sin pintoresquismo de circo, sino con todo el peso de una validez propia. Esto supone un cambio fundamental de la perspectiva cultural, una visión endógena del personaje arcaico, que es uno de los rasgos distintivos del inicio del realismo mágico en Hispanoamérica.

En ese momento, la imaginación mítica se alía con el proyecto social e histórico, anulando inmensas contradicciones. Para Carpentier y Asturias, esa América pobre, explotada, desdeñada, se convierte en escenario privilegiado que, lejos de la utopía social, revela en sus mitos vivos a América, como utopía estética, como el continente donde es posible sublimar en la novela los *deseos* sociales y culturales frustrados por la historia.

El primitivismo estético y la vanguardia

Más que un puñado de técnicas y conceptos, los latinoamericanos absorbieron del ambiente vanguardista de París un espíritu renovador de la forma, que obedecía al resurgimiento del primitivismo en su variante estética. "La modernidad coincidió de modo significativo con el primitivismo" —afirma Shattuck (1968, 24), pensando en Gauguin, Rimbaud, Henri Rousseau, Jarry, Satie, Apollinaire y otros precursores de la vanguardia en la *belle époque*. En el primitivismo radical de la vanguardia, la pintura jugó un papel protagónico, con varia participación de la escultura, la música, la danza y la literatura. Me interesa destacar en ese "primitivismo estético" algunos conceptos de la representación que fecundan la narrativa del realismo mágico; el fundamental entre ellos es el cambio de un realismo *perceptual* a un realismo *conceptual*.

---

histórica y su importancia en el discurso americanista. Según Walter Benjamín, la relación histórico-telúrica es fundamental en la alegoría. Véase mi discusión de la alegoría histórica (cap.2) y su aplicación a *El reino de este mundo* (cap.3).

En el siglo XIX, el evolucionismo había dominado incluso el concepto del arte. Los primeros objetos de arte africanos, polinesios y amerindios comenzaron a ser coleccionados sistemáticamente en Europa después de 1850 como artefactos etnológicos. Los antropólogos Lubbock y Tylor, por no concederles dignidad de arte, los llamaron "ornamentos", y estudiaron su desarrollo técnico como un índice de la "evolución mental" de los pueblos primitivos. Claro, el criterio de perfección artística en el siglo XIX era la fidelidad naturalista del realismo perceptual. Esto redundó naturalmente en prejuicio del arte primitivo, cuya tendencia expresionista, geométrica, estilizada, hiperbólica, era tenida por un intento fallido de copiar la naturaleza —lo que confirmaba, desde luego, el supuesto atraso biológico y mental de las "sociedades inferiores" (Goldwater 1967).

Sin embargo, desde finales de siglo, varios críticos de arte y coleccionistas comenzaron a apreciar estos objetos, no ya como curiosidades etnológicas, sino por su valor estético. Hein, Grosse, Carl Einstein, Roger Fry y otros exaltaron su poder expresivo, su monumentalidad, su pureza formal. Se interesaban en lo primitivo a través del arte moderno; pero su actitud estética comenzaba no obstante a influir en la opinión de los etnólogos hacia posiciones tan radicales como las de Michel Leiris o León Frobenius, que idealizaron el vigor y juventud la cultura africana. Por otro lado, Aloïs Riegl defendió el estilo geométrico, otorgándole el mismo valor estético que al estilo naturalista: ambos eran producto, no del desarrollo técnico y mental, sino de una "voluntad de forma" que cambia de cultura a cultura, y que es de orden superior a las limitaciones de material y método. En la generación siguiente los expresionistas, secundados por Wölfflin y Worringer, proclamaron la superioridad de lo abstracto, aprovechando la teoría de Lipp acerca de la proyección de sentimientos sobre la forma de los objetos, para establecer un vínculo entre el arte primitivo y el expresionismo moderno.

Nuevos museos etnográficos en Londres, París y Berlín jugaron un importante papel diseminador. Hacia 1904, Vlaminck, Matisse, Derain y Picasso descubren en París la escultura africana y comienzan a coleccionarla. El mismo año la descubre Ernst Kirchner en el museo etnológico de Dresden, y junto con Emil Nolde la incorpora al expresionismo alemán. Luego se contagian Braque, Klee, Ernst, Miró, Rivera, Lam, Matta, y tantos otros; en la escultura, Brancusi, Modigliani, Giacommetti, Lipchitz, Epstein, Moore (Rubin 1984). En la música, se advertía un derrotero similar: Debussy, Satie, Orff, Stravinsky, Prokofief. Al cabo, todos los movimientos de vanguardia se proclamaron de algún modo herederos del arte primitivo.

La asimilación de los aspectos formales de las obras primitivas transformará profundamente el arte contemporáneo. Les *Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso y *Le Sacré du Printemps* (1912) de Stravinsky fueron quizás las obras que mejor simbolizaron esa transformación. Según Goldwater, Picasso y Braque se inspiraron en las formas del arte africano, para hallar nuevos modos de transcribir el volumen y la relación tridimensional de las partes que los llevó al cubismo. La relación del primitivismo moderno con el arte tribual primitivo no fue de mera imitación: se trató de una interiorización y asimilación de formas, de una interpretación subjetiva, por parte de los artistas modernos que analizaban el arte tribual "bajo el lente selectivo de sus propias necesidades" (Goldwater 1967, 161).

La afinidad de lo moderno y lo primitivo se revela en el sentido hiperbólico de la composición y en la simplificación de la forma, que resultan en una intensificación del objeto y expansión del contenido afectivo. Se exageran los rasgos, la perspectiva, la proporción, los colores. Se abandona el realismo visual en favor de un "realismo intelectual" de carácter infantil o primitivo (Luquet 1930). El realismo intelectual obvia la "correcta" proporción y apariencia del objeto, reflejando en su lugar una jerarquía de tamaño e intensidad que corresponde a la importancia de las partes. En los dibujos infantiles la cabeza siempre es más grande que el cuerpo, y las figuras principales mayores a las secundarias. Así, en los cuadros de Klee, Chagall, Miró o Dubuffet (y de modo significativo en las novelas de García Márquez), las leyes de la proporción obedecen a la jerarquía de la intención.

De modo más general, William Rubin observa que el primitivismo entronca con un aspecto definitorio del arte de vanguardia: *el cambio fundamental, de los estilos enraizados en la percepción, a aquéllos basados en la conceptuación*.[15] Ahí el camino del hallazgo estético, que llevara a Carpentier de la tendencia documental de *¡Ecué-Yamba-O!* (1933) al concepto, a las "esencias", a los "contextos" americanos, a la sublimación mítica de la realidad histórica, en *El reino de este mundo* (1949).

Fig. 1.2. Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*. París (junio-julio 1907). Óleo, 8' x 7' 8" (243.9 x 233.7 cm) . The Museum of Modern Art, New York. Adquirido mediante el legado de Lillie P. Bliss. © 1998 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York. Foto © 1998 The Museum of Modern Art. Las figuras del centro con ojos almendrados están inspiradas en los primitivos relieves ibéricos de Osuna, que el pintor descubriera en el Louvre el año anterior. Las figuras de los extremos, pintadas seis meses después, revelan su descubrimiento de la escultura africana, en la intensa angularidad del rostro, que les imparte un carácter agitado y brutal (Goldwater 1967). Rubin (I, 264) las compara con máscaras africanas tan similares, que pudieron servirle de modelos al pintor.

Northrop Frye explica la relación entre el primitivismo en la pintura y en la narrativa, apelando también al predominio de lo conceptual:

> Los escritores se interesan en los relatos folklóricos por la misma razón que los pintores en las "naturalezas muertas": porque ilustran principios esenciales del arte de narrar. El escritor que los utiliza confronta entonces el problema técnico de hacerlos suficientemente factibles o creíbles para un público sofisticado. Cuando lo logra produce no un realismo, sino una distorsión del realismo en favor de la estructura. Esa distorsión es el equivalente literario de la tendencia en la pintura a asimilar el objeto a las formas geométricas, la cual vemos tanto en la pintura primitiva como en el primitivismo sofisticado de, digamos, un Léger o un Modigliani (1961, 48).

Ese realismo "conceptual" prefigura la relación entre primitivismo, mito y *alegoría histórica* que constituye un aspecto central de la teoría del realismo mágico que elaboro en el capítulo siguiente.

El primitivismo estético demuestra entonces que el cambio fundamental del arte moderno no es un simple movimiento de la realidad a la fantasía y a la imaginación, las cuales no están menos presentes en el arte realista. Es más bien un cambio de aproximación a la realidad, una relativización de la perspectiva, un trueque de códigos y convenciones, que si bien constituye una *distorsión* del realismo perceptual, a menudo desemboca en *otro* realismo de signo opuesto. Así, los principios de "realismo intelectual" y "realismo conceptual" son ya aproximaciones a lo que será el "realismo mágico" en la literatura. También los rasgos plásticos del primitivismo, como derivaciones intuitivas del sentimiento de lo arcaico, tendrán un profundo eco en la representación descriptiva del realismo mágico.

[15] Rubin ve en el arte primitivo un "realismo conceptual" cercano al "realismo" de la caricatura, articulándose ambas cosas en el conceptualismo del arte moderno. El crítico André Salmon, autor de *L'Art Nègre* (1920) y amigo de Picasso, consideraba el arte tribual "escrupulosamente realista", basado en la fidelidad al sentimiento en lugar de a las apariencias. Picasso compartió a veces la misma opinión (Rubin 1984, I:11, 284). Sobre la función de la caricatura primitivista y la alegoría histórica en García Márquez, véase mi capítulo 6.

Pero si preguntáramos qué busca el arte moderno en lo primitivo, hallaríamos en el primitivismo estético una actitud inmemorial, cuya propia antigüedad lo legitima. En *De abstinentia*, el filósofo platónico Porfirio compara de esta manera las antiguas estatuas griegas a las nuevas: "las primeras, aunque de forma simple, son consideradas de naturaleza divina, mientras las nuevas, por haber sido terminadas con mayor arte, pueden ser admiradas, pero nadie cree que tengan la misma naturaleza divina" (en Gombrich 1985, 16). Las obras primitivas tienen un *algo* de sagrado y natural que no se puede recrear adrede, algo parecido a la facultad innata que Schiller le adjudicaba a los poetas "ingenuos", en oposición al cultivado arte de los poetas "sentimentales". Longino, en el tratado *De lo sublime* que se le atribuye, opina que, en contraste con lo bello, lo "sublime" es una forma de expresión que no se obtiene a voluntad y que no es cuestión de técnica: quien posee el don de lo sublime puede permitirse abandonar las leyes de lo bello; en cambio, querer conseguirlo a propósito es caer en lo pomposo. Edmund Burke, quien revive en 1756 esa distinción proto-romántica de lo bello y lo sublime, relaciona "lo sublime" de Longino con las obras de arte prehistóricas y primitivas, como el Stonehenge: "La rudeza de la obra en sí aumenta la impresión de grandiosidad, hecho que excluye la idea de artificio y de inventiva; la maestría produce otro tipo de efecto muy distinto a éste" (en Gombrich 1985, 18). Vale decir que lo primitivo en el arte se identifica a través de las épocas con una fuerza expresiva (lo "sublime", o lo "maravilloso" en el lenguaje surrealista), una fuerza que proviene del contacto con lo natural o lo divino, de un sentimiento de lo sagrado, lo religioso, lo ritual, o lo prohibido y transgresivo.

La vanguardia intenta recuperar esa intensidad e inmediatez del arte primitivo, su "expresión casi grotesca de la fuerza vital, plasmada en las formas más sencillas" (Emil Nolde, en Goldwater 1967, 105). El crítico Ernst Vatter escribe en 1926 que en el vacío espiritual de nuestra civilización, "hemos perdido lo que las gentes primitivas, por tanto tiempo despreciadas, poseyeron en su más alto grado: una visión de mundo que compenetra al hombre con el Todo en una unidad hondamente sentida, que es la esencia de su religiosidad, y que ha hallado forma en su escultura religiosa" (en Goldwater 1967, 39). En momentos en que se agudiza en Occidente la insatisfacción artística con la representación mediatizada, con el *signo* que representa la cosa sin ser la cosa misma, con la *imagen* que se aleja del objeto verdadero, en ese momento de crisis de la representación, el *fetiche* (que en lugar de representar, invoca y encarna

potencias naturales o divinas) viene con su animismo a revivir un ideal artístico de poder e inmediatez. "Cada grano de polvo posee un alma maravillosa. Pero es necesario, para entenderlo, volver a descubrir el sentido religioso y mágico de las cosas, aquél de las gentes primitivas" (Joan Miró 1936, en Soby 1959, 28).

La simplificación de la técnica, la omisión de detalles y supresión de matices, la relación de distancia y la ausencia de perspectiva, son aspectos de la representación que se alejan de lo perceptual, en favor de un potente y singular efecto emocional, inmediato y directo, que afecte íntegramente la personalidad, de golpe y sin reflexión. Esa actitud anti-intelectual y anti-analítica será reforzada por el intuicionismo de Bergson.

Ahora bien, este énfasis en lo primitivo emocional demuestra un cambio importante en el concepto de lo arcaico. Me refiero a la distinción propuesta por Lovejoy y Boas (1935) entre primitivismo "duro" y primitivismo "mórbido", al recordar que el estado primitivo de la humanidad puede ser idealizado como el tiempo de la inocencia y de la belleza arcádicas, o, al mismo tiempo, caracterizado como un mundo de rudeza hiperbólica, de cíclopes, minotauros y dragones. Así, mientras el siglo XIX, hasta Gauguin, ve aun en lo primitivo un ideal de calma y equilibrio natural, la vanguardia (influida aquí por el psicoanálisis) lo ve como fuente de instintos violentos, irreprimibles y brutales.

El evolucionismo y la propia etnografía habían destruido el primitivismo cronológico y cultural: ya no eran creíbles el noble salvaje y la edad dorada de las cavernas. El resurgimiento del primitivismo en el siglo XX produce entonces una versión moderna de diferente matiz al que tuviera este fenómeno antes de su decadencia, una versión que se caracteriza por la fase "estética" y "mórbida". El arte moderno cultiva la fealdad con peculiar afán, mas su intención no es ya la de la imagen tremendista medieval del escarmiento religioso del Bosco, del desengaño barroco, ni el mero recurso romántico del contraste de lo bello y lo grotesco, de los Polifemos al lado de las Galateas: se persigue lo feo y lo terrible en sí mismos, buscando el efecto estético de su poder expresivo en "el encanto del fruto prohibido" (Azara 1990). El surrealismo de Breton, como es sabido, incluye lo truculento, lo grotesco, lo brutal, dentro de lo bello, como una manera de afirmar lo instintivo y *"épater le bourgeois"*. Se trataba de "devolverle al hombre civilizado la fuerza de sus instintos primitivos" (Eluard 1936, 177).

En *Tótem y tabú* y *La civilización y sus descontentos*, Freud divulgó la idea que los instintos primitivos del Id (que descendían hasta la escala de lo animal) eran parte del órgano subconsciente del hombre moderno,

reprimidos bajo capas de moral y civilización. La célebre frase de Rimbaud, *"je est un autre"*, cobró para los surrealistas un sentido psicoanalítico. La *otredad* no era ajena sino interna y consubstancial con el hombre moderno: sólo era cuestión de liberarla. El culto del salvaje, del niño y del loco (que compartían según Freud el mismo contenido síquico) le sirvió a los surrealistas para apropiarse de la otredad, para anular la diferencia entre lo primitivo (culturalmente ajeno) y lo moderno (culturalmente propio). Ulteriormente, esta unificación sería un aspecto contradictorio de la empresa surrealista.

Renato Poggioli (1968) considera que la vanguardia en general fracasó en el intento de expresar lo que los surrealistas, siguiendo a Gautier y a Baudelaire, llamaron lo "maravilloso moderno". Tras la apropiación de la óptica primitiva operaba la tentativa de introducir métodos (pseudo)científicos en la esfera del arte. Por eso el "experimentalismo" de vanguardia asume a veces el carácter de un acto gratuito que produce extraños descubrimientos mediante el juego del azar. El ingenuo culto del milagro, del prodigio y del portento llevó a muchos vanguardistas a ver la ciencia y la tecnología con ojos casi de salvaje o de niño para reducirla falsamente a la magia. El culto de la máquina, que propagara el futurismo, incluía el irrisorio animismo primitivo de ver en ellas, no una fuente de energía sino de vida, no un potencial práctico sino místico. El propio "realismo mágico" de Bontempelli, con su predilección por la vida moderna, la ciudad y la máquina, era ejemplo elocuente de esas contradicciones. "La idea [de buscar lo maravilloso en ciertos aspectos de la vida moderna] era feliz y potencialmente efectiva", afirma Poggioli; pero, "medida por sus hechos, terminó en casi total fracaso". La conclusión del crítico italiano es interesante:

> Ese fracaso sugiere la hipótesis que la imaginación moderna es congénitamente impotente cuando se trata de la creación mítica y legendaria. Quizás una oscura conciencia de esa impotencia es lo que ha llevado al mitologismo anhelante y nostálgico que atrae a tantos artistas y críticos en tiempos modernos. Esos críticos deberían darse cuenta de que la nuestra no es una época mística. El autoengaño en este sentido, si bien podría ser fecundo en algunos casos para el artista, es casi siempre nocivo para el crítico (1968, 139-40, 218-9).

La trivialización del primitivismo y su contradicción con la vanguardia eran una eventualidad inscrita ya en la "teoría de la corrupción". Se trata de la idea primitivista de que todo *artificio* tiende al abuso de la técnica y corrompe o desvirtúa la veracidad de la obra. El argumento parece

originarse en la retórica antigua, más sospechosa de engaño cuanto más dada a la acrobacia verbal de los sofistas o al ornato ciceroniano. De ahí la polarización entre *arte* (lo artificioso y falso) y *natura* (lo originario y verdadero), que tanto preocupó a los preceptistas del renacimiento. Contra la perfección y la maestría, regresa el gusto de lo primitivo, añorando la expresión sencilla, espontánea, imperfecta y ruda, pero verdadera y natural; y dado que, para él, el arte no tiene otro maestro que la naturaleza, el primitivismo estético siempre tiende hacia algún modo de realismo.

En el inicio de la vanguardia, el primitivismo espontáneo y emocional dio paso, al prolongarse, a lo primitivo confeccionado, domesticado, falso. Robert Goldwater señala en su valiosa obra tres tendencias primitivistas en el arte moderno: primitivismo "romántico" (Gauguin, *fauves*); "emocional" (expresionismo, Blaue Reiter); e "intelectual" o "formal" (cubismo, surrealismo). Es de notar el orden descendente, en el cual el primitivismo pierde más y más su contenido ideológico, hasta llegar a lo puramente formal, a una fría cuestión de técnica, al lindero de lo artificioso y falso. Es decir, el primitivismo puramente "estético" sólo puede tener una vida efímera, pues al cabo él también está sujeto a la corrupción. Parecería, en efecto, que su fuerza radica justamente en su frágil dimensión ideológica, donde se sustenta la credibilidad del *mito fundacional* que diera origen y persuasivo aspecto de verdad al movimiento estético.

En el ocaso de la vanguardia, el "realismo mágico" de Bontempelli (1929-34) intentó precisamente recobrar el mito de un nuevo primitivismo. Para Bontempelli, las vanguardias se consumieron rápidamente porque proponían un falso primitivismo de *tabula rasa*, "sin solución de continuidad". "Adán no tiene pasado, no podemos tornarnos Adanes. Seamos de los primitivos con un pasado". Se necesitaba un "primitivismo consciente" que correspondiera al nacimiento de la "Tercera Época":

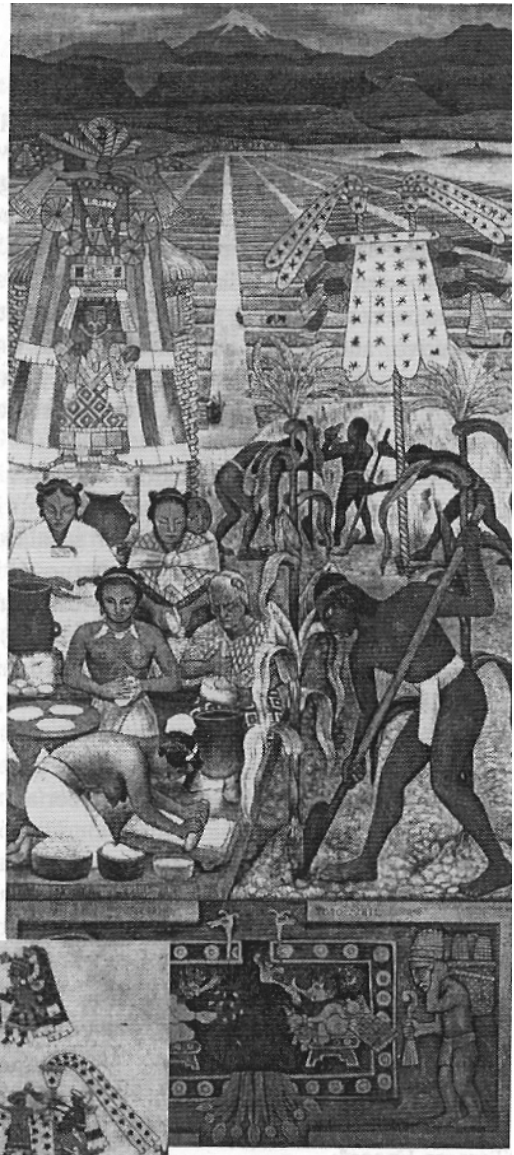
> Estamos en la envidiabilísima situación de primordiales de una época... El arte narrativo deberá inventar los mitos y las fábulas necesarios a los tiempos nuevos, como los inventó la Grecia prehomérica, como los inventó el viejo medioevo románico... volver a colorear al hombre en figura de mito, a construir la narración como fábula... beber de la fuente de lo viejo y de lo nuevo... La vida más cotidiana y normal, queremos verla como un venturoso milagro: en este sentido hemos hablado de "magia", y hemos llamado nuestro arte "realismo mágico" (1967, 23, 187-8, 350-1).

Pero, como bien señalara Poggioli, "la nuestra no es una época mística" —al menos no en lo que concierne a la vida europea. El atrayente mito de la "Tercera Época" fracasó cuando quiso justificar una óptica artificiosa: la vida moderna mirada con ojos primitivos. La figura del artista como salvaje urbano era ya caricaturesca porque la época había dejado de sorprenderse y de respaldarla. Gauguin había demostrado, en retrospectiva, un admirable acierto al preferir ser etnólogo aficionado en las Islas Marquesas, que aborigen profesional en *l'Ile de La Cité*.

No señalaré los obvios paralelos entre el proyecto de Bontempelli y los del realismo mágico hispanoamericano, especialmente en la obra de Asturias. Son más reveladoras las diferencias. Carpentier, que denunció mucho antes que Poggioli el fracaso de lo *maravilloso moderno* de los surrealistas, vio el problema, no tanto en la supuesta impotencia mitopoética de la imaginación moderna, sino en el escenario moderno, urbano, tecnificado, donde se pretendía ubicar el rejuego de la óptica primitiva. Para Carpentier, el encuentro de lo primitivo y lo moderno estaba disponible, sin alteraciones ni artificios, en el escenario americano. En otras palabras, el problema principal era uno de autenticidad y verosimilitud. En ese cambio de escenario, Carpentier descubre que es más creíble buscar lo *maravilloso primitivo*, en América, y con ojos modernos, sin fingirse poseído por una óptica falsaria. Al cabo tenía razón: incluso el azoramiento lúdico que buscaba la vanguardia en los "milagros" de la ciencia —afectado y ridículo en París— se hizo posible con inversa eficacia en Macondo.

Desde su óptica europea, Poggioli descartó el americanismo como una forma más de provincianismo (1968, 220). La predilección por el escenario tercermundista estaba sólo a un paso de una contradictoria glorificación del subdesarrollo, aunque en el fondo se tratase, en mi opinión, de una sublimación del deseo, que desplazaba la inalcanzable utopía social hacia una utopía estética. A riesgo de todo ello, el americanismo de Carpentier recobró la fuerza de la dimensión ideológica; y su mito fundacional, "lo real maravilloso americano" (simiente del realismo mágico), le infundió nueva vida al primitivismo estético, en momentos en que su viabilidad se había apagado en la vanguardia.

El problema, desde luego, era más profundo que un simple cambio de escenarios. El propósito de rejuvenecer el arte y la cultura europeos necesitaba la incorporación de lo primitivo a lo moderno, pero, más allá del mero "gusto" por lo primitivo, esa incorporación conducía a la



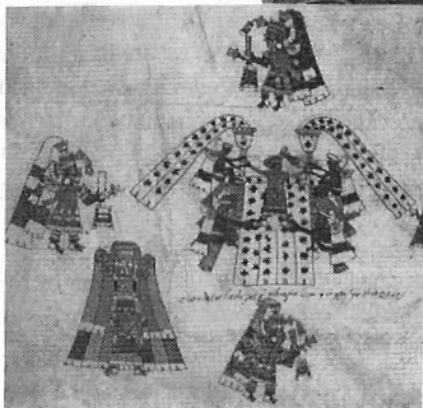


Fig. 1.3. Diego Rivera, *Cultura Huasteca* 1950. México, Palacio Nacional. Muestra el estudio de los códices precolombinos, que el muralista efectuara años antes en París. Abajo, figuras precolombinas del Códex Borbonicus, folio 31: París, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale.

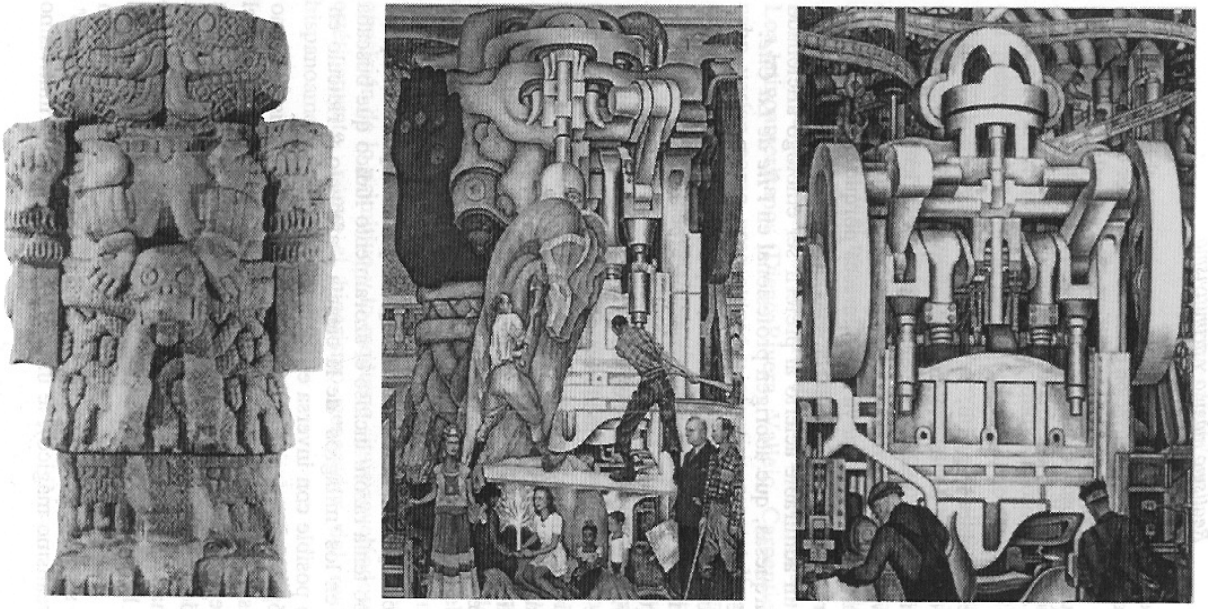


Fig. 1.4. *Coatlicue*, diosa madre del panteón azteca, Tenochtitlán, circa 1487-1521. Diego Rivera, *Unidad Panamericana* (detalle) 1940, City College of San Francisco; *La industria de Detroit* (detalle) 1932-33, legado de Edsel B. Ford, foto © The Detroit Institute of Arts. Rivera busca coincidencias entre formas primitivas y modernas. Celebra el progreso industrial y el heroísmo proletario; pero al contrario del "misticismo y culto de la máquina" en la vanguardia europea, aquí el paralelismo de las formas es irónico: el pintor asemeja la Máquina a la Coatlicue, devoradora de hombres —en contraste con la sana industria primitiva celebrada en sus murales de las culturas precolombinas.

absorción y al canibalismo, por dos vías —la cultural y la psicológica— que se respaldaban mutuamente. Ese proyecto cultural, del cual Massimo Bontempelli era uno de muchos representantes, invocaba el *corsi e ricorsi* de Vico, para proclamar una identidad de etapas culturales entre la edad primitiva y el nacimiento de una nueva era moderna. Mientras tanto, el proyecto sicológico, freudiano-surrealista, reclamaba lo primitivo subconsciente como parte del patrimonio de la siquis moderna. Los latinoamericanos (Diego Rivera, Vallejo, Carpentier, Asturias) al cabo verían como presuntuosa y ofensiva esa totalización síquica y cultural, que en el fondo no era más que una nueva afirmación de la cansada universalidad incorporativa del hombre occidental y una nueva afrenta de la conquista ontológica. Uno de los objetivos tácitos más significativos del realismo mágico hispanoamericano era precisamente el de devolver lo primitivo a la esfera de la otredad, de lo culturalmente ajeno y opuesto a la modernidad occidental.

Por eso, detrás de las coincidencias formales entre el primitivismo vanguardista europeo y el realismo mágico hispanoamericano, se debaten ideologías opuestas: uno apela al mito de la identidad, porque la totalización regenera el centro (la universal Europa); el otro apela al mito de la diferencia, porque la fragmentación es policéntrica y focaliza lo que antes era un ignorado margen (la primitiva América). Al final, la oposición de lo primitivo y lo moderno sigue revelándose, ideológica y estéticamente, como el binarismo generador del realismo mágico hispanoamericano.

Capítulo 2

La teoría del realismo mágico

Es motivo de sorpresa al investigar el realismo mágico, que entre los desacuerdos de la crítica haya faltado lo fundamental: un estudio comparado de las obras más representativas y, de ahí, una teoría que explique sus denominadores comunes como integrantes de una poética. *El reino de este mundo*, *Hombres de maíz* , *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* son aun las más citadas y conocidas, lo que facilitó su selección. La teoría debía basarse en ellas, en lugar de encajarlas en un esquema hecho, pero al presentar ahora los resultados de ese cotejo, la claridad exige el orden inverso: presentar primero, en abstracto, la teoría, que perdería su cohesión si se diluyera entre mis lecturas de las novelas en capítulos siguientes. No obstante la tiranía secuencial de la escritura, el lector advertido sabrá regresar a estas páginas y reconstruir su reciprocidad con las obras.

Mi aproximación al realismo mágico procede por tres vías de acceso al texto, las cuales organizan y explican, bajo tres *elementos primarios*, la interrelación de los numerosos *rasgos secundarios* comunes a las obras. Esos tres fundamentos necesarios y suficientes de la teoría del realismo mágico son: ***el punto de vista ideológico primitivo*** desde el cual procede la narración; ***la convención transculturada*** que establece en el texto nuevas normas alternas para lo real, lo habitual, lo cotidiano; y el doble nivel de lectura o significación que estos textos ofrecen, un nivel literal y uno figurado, basado en la construcción de ***la alegoría histórica***.

Explicaré cómo estos elementos primarios se relacionan y constituyen en un sistema coherente de representación. Consideraré numerosos rasgos secundarios que gravitan en torno a ese núcleo estructural, rasgos que serían sólo incidentales e inconexos si no persiguiéramos su lógica interna, su relación a los elementos primarios. Las "listas" de rasgos, tan comunes en la literatura crítica, siempre me han parecido poco útiles. Me interesa más que la enumeración, el *cómo* y el *por qué* esos rasgos aparecen y pertenecen juntos como miembros de una poética o, si se quiere, como epifenómenos de la estructura narratológica profunda del sistema expresivo.

Los tres principios mencionados corresponden a los tres ángulos de análisis del mensaje: *producción*, al cual pertenece el punto de vista; *texto*, al cual pertenecen las convenciones, normas o supuestos que informan el mundo narrado; y *recepción* o lectura, bajo el cual se sitúa la capacidad de percibir un sentido alegórico. He intentado evitar lo que a mi modo de ver son prejuicios de época en la teoría literaria: la separación falaz de "forma" y "contenido" que ha hecho que tantos estudios sobre el realismo mágico caigan en un tráfico de verdades a medias (véase mi crítica en el *Apéndice*); o la postura estructuralista sobre el absolutismo del texto como único objeto de estudio de la crítica literaria. Las tres vías del análisis comunicativo (producción, texto y recepción) son válidas, complementarias y aun inseparables. Dado el activo papel al que está llamado a jugar el lector en estas obras, no sería posible hoy una explicación satisfactoria del realismo mágico sin apelar sobre todo a la estética de la recepción.

Incluyo en este capítulo dos asuntos que no son propiamente parte de la teoría del realismo mágico, pero que resultan apropiados a este contexto. El primero es una consideración de su semántica y de sus connotaciones, cuyo objeto es ver si el término se adecua al fenómeno que pretende designar. El segundo es un deslinde del realismo mágico basado en los principios teóricos aprendidos. Se trata de distinguirlo de otras modalidades de la literatura no realista, para discernir mejor su fisonomía y poner a prueba la utilidad y especificidad de esta teoría.

El realismo mágico no es, desde luego, una "escuela" ni un "movimiento" literario. Es algo mucho más complejo e interesante: un fenómeno espontáneo que surge en un momento determinado de la historia cultural, cuando la sensibilidad primitivista y posvanguardista, la predilección por los temas de corte antropológico referentes a la identidad local y continental, y la búsqueda de un lenguaje de formas americanas, cristalizan en un nuevo modo de expresión con aspiraciones universales.

Los autores que lo conforman trabajan de manera más bien independiente, sin proponerse un programa común, y sin embargo *se debaten con problemas literarios afines*, hecho que los vincula en estrecha relación histórico-literaria. Cada cual con su propio estilo y temperamento aporta nuevas soluciones estéticas. Por eso, la teoría, con su inevitable rigidez de retículo que organiza rasgos comunes, corre el peligro de representar el realismo mágico como un sistema cerrado y estático, hecho de férreas similitudes, lo cual no es. Al examinar las obras, se verá en él una dimensión histórica, evolutiva, abierta; y que los principios de la teoría responden más bien a problemas pragmáticos de la escritura de ficción, problemas compartidos que sin embargo exigen de cada autor soluciones originales.

El concepto de "generación" es poco apropiado si se piensa en el origen de los autores: Asturias nace en Guatemala, 1899; Carpentier en Cuba, 1904; Rulfo en México, 1918; y García Márquez en Colombia, 1928. Los estímulos que los impulsan no han perdido su atractivo y su vigencia: son ínter-generacionales; pero a pesar de su amplitud, el realismo mágico pertenece a un período histórico determinado. No es una "tendencia universal del arte, posible en cualquier época o región" (cf. Valbuena Briones 1969).

No es "escuela", "movimiento" o "generación", ni le cuadran vagos conceptos como "tendencia" o "promoción". Quizás el realismo mágico guarde relación lejana con los conceptos menos históricos de "modalidad" o "género" literario, según se aplican a ciertos *tipos* de narración como el relato fantástico o el cuento de hadas. Pero más que un tipo de narración, me ha parecido que el realismo mágico es un ***estilo histórico*** como lo fueron en sus inicios el barroco, el romanticismo o el realismo, por su cristalización espontánea en un fenómeno complejo que incluye: ideología, sensibilidad, temas y formas.[1] Claro, el realismo mágico está mucho más circunscrito a un tiempo y a un lugar, que lo que llegaron a ser aquellos grandes estilos, los cuales al cabo sí se universalizaron. No pretendo aquí comparar magnitudes, ni insinuar para mi teoría un alcance que no tiene. El concepto del realismo mágico como estilo histórico es útil sólo para describir un segmento específico, pero muy importante, de la ficción latinoamericana contemporánea, cuya problemática ni se anquilosa en preceptos de escuela, ni se difumina en tendencias universales.

[1] La distinción entre estilos históricos y ahistóricos es de Eugenio d'Ors, a quien Carpentier cita en *Tientos y diferencias*. Véase mi sección **Estilos históricos y ahistóricos** en el *Apéndice*.

El punto de vista ideológico y la convención transculturada

> Lejos de ser el objeto el que antecede al punto de vista, parecería que es el punto de vista lo que crea el objeto.
> —*Ferdinand de Saussure*

La teoría del punto de vista narrativo ha sido objeto de perspicaces asedios a lo largo de las últimas décadas.[2] Los teóricos coinciden en una apreciación: que el punto de vista es una categoría primaria del discurso narrativo, ya que determina muchos de los demás aspectos formales de la obra, desde su lenguaje hasta su composición. A un largo camino de la simple distinción entre primera y tercera persona, la investigación del punto de vista revela cada vez mayores complejidades y posibilidades textuales: voz, tono, distancia, fraseología, multiplicidad de perspectivas, niveles diegéticos. Uno de los modos de innovación más característicos de la ficción contemporánea ha sido precisamente la manipulación experimental de la perspectiva, lo que a su vez ha servido de campo y estímulo al desarrollo teórico.

Las novelas del realismo mágico no son excepción. En ellas se conjugan los más variados aspectos del punto de vista, alcanzando, como en el caso de *Pedro Páramo*, una extrema complejidad. Sin embargo, lo distintivo en estas narraciones es algo que comienza por ser muy sencillo: la dimensión primitiva que tiende a dominar la perspectiva.

Todos los aspectos del punto de vista pueden ser útiles al análisis de estas obras, pero de particular interés para el realismo mágico, es el concepto de un *punto de vista ideológico* en la novela, elaborado por Boris Uspensky. Uspensky define lo "ideológico" como el "sistema general de ver conceptualmente el mundo" (1983, 8); es decir, pertenece al plano de la convención, de la cosmovisión. Se trata de determinar qué punto de vista adopta el autor cuando evalúa y percibe ideológicamente el mundo que describe en su obra. Esa óptica puede pertenecer al sistema normativo del autor, al del narrador, o al de uno o más de sus personajes. Es en esa disposición y articulación de los puntos de vista ideológicos, que radica, según el teórico bakhtiniano, el problema fundamental de la composición de la obra literaria.

[2] Lubbock (1957), Booth (1961), Rossum-Guyon (1970), Genette (1972), Friedman (1975), Lintvelt (1981) y Uspensky (1983).

En las novelas del realismo mágico predomina la perspectiva ideológica de las culturas arcaicas o tradicionales, cuyo modo de percibir e interpretar la realidad es, según lo describe la antropología, un modo muy diferente al nuestro. Me refiero a la cosmovisión mágico-primitiva de los indios Quiché de Guatemala, que Asturias intenta representarnos en *Hombres de maíz*; a la de los esclavos neoafricanos del siglo XVIII en Haití, iniciados del vudú, que nos ofrece *El reino de este mundo*; a la de los poblados remotos del *hinterland* mexicano y colombiano en *Pedro Páramo* y en *Cien años de soledad*.

No quiere decir que la perspectiva "moderna" que asociamos con la cultura occidental se halle del todo ausente en estas novelas. Por el contrario, ésta aparece a menudo, representada por la ideología de algunos personajes, sugerida por ciertas situaciones o aludida por el propio narrador. Especialmente en *El reino de este mundo* y en *Hombres de maíz*, la oposición de ambas perspectivas, la primitiva y la moderna, da origen y estructura a todo el conflicto dramático. También en *Pedro Páramo* y en *Cien años de soledad* se transparenta ese choque ideológico, aunque de modo más sutil según habrá de comprobarse. Ambas ideologías aparecen en relación dialógica; se miran y contrastan en toda la amplitud de su recíproca otredad. Esto hace que el realismo mágico a menudo parezca desplegarse en un juego de espejos.

Pero cuando insisto en que la ideología primitiva es la que verdaderamente predomina como perspectiva central, generadora del relato, quiero decir que es ella la que da consistencia a los aspectos más diversos de la narración. Por ejemplo, suelen aparecer en estas novelas sucesos extraordinarios, presentados con la mayor naturalidad, como si se tratase de hechos cotidianos. Esa cotidianidad de lo prodigioso introduce al lector de lleno dentro de la perspectiva ideológica del primitivo, que constituye el punto de vista *dado* e inapelable desde el cual procede la narración. El prodigio se justifica al achacarlo a la ideología del Otro, a la vez que se provee una verosimilitud alterna para el mundo narrado. Luego, un suceso pedestre, visto desde la perspectiva primitiva, se presenta como prodigio (la consternación de Ti Noel ante la vitrina de una carnicería o la conmoción que ocasiona la llegada del hielo a Macondo). Al advertir estos rasgos, se ha argüido que ese estilo se caracteriza por un doble procedimiento narrativo: "la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso" (Chiampi 1980). En realidad, es en la perspectiva primitiva (y en el juego de espejos que se produce ante la perspectiva moderna del lector), que se justifica, en el realismo mágico, la desfamiliarización de lo real y familiaridad de lo prodigioso. Chiampi

notó bien el procedimiento, pero al tomarlo fuera del contexto primitivista, lo presenta como una operación arbitraria y puramente formalista, como un antojo estético irreductible que tipifica la *manera* del realismo mágico.

Sin embargo, el concepto de la realidad en estas obras no es invención subjetiva del autor, sino un concepto antropológico, comunitario, intersubjetivo; de ahí su lógica interna. La "desnaturalización de lo real y naturalización de lo maravilloso" no es un aspecto central del realismo mágico, sino una característica secundaria, consecuencia del punto de vista primitivo, y manifestación parcial de un sistema más amplio y complejo de representación artística. Lo que sucede es que al adoptar una ideología primitiva como perspectiva primaria, se crea para el autor la necesidad de mantener una *coherencia* de los demás aspectos narrativos con el punto de vista adoptado. De ello depende en gran medida la credibilidad del relato. Así los personajes parecerán grotescos, enigmáticos, hiperbólicos; el lenguaje arcaizante; el espacio remoto, ambientado por una atmósfera desfamiliarizante que acentúa lo irracional y lo telúrico en la relación del hombre con el cosmos; los eventos adquirirán un sentido ritual y simbólico; y la estructura temporal gravitará hacia lo mítico, lo reversible y lo circular, a despecho de la línea cronológica del realismo tradicional. A partir de esa consistencia de elementos (relativa al punto de vista primitivo como principio organizador de la narración) se va forjando todo un sistema de expresión y un modo de representación artística. Es concretamente con ese sistema que podemos asociar el realismo mágico, y no con unas u otras técnicas aisladas.

El problema de la verosimilitud cobra importancia capital en este estilo, pues lo difícil no es narrar prodigios sino hacerlos creíbles. El narrador presentará sin explicación ni sorpresa los sucesos sobrenaturales que abundan en estas novelas, como si fueran hechos perfectamente normales; pero el lector sólo los aceptará en la medida en que los perciba como posibles dentro de un sistema de creencias primitivas, distorsionado quizás por la magia, la superstición y las exageraciones, pero no obstante capaz de presentar la verdad mediante un lenguaje alterno, dotado de coherencia propia. La narración deberá ser consistente con esa óptica, y mostrarnos una lógica interna que refleje todo un sistema de valores, una ideología completa.

La forma principal y básica de lo verosímil, según explica Jonathan Culler, es la que apela al texto de lo habitual, al discurso de la actitud natural de la sociedad, que es enteramente familiar, aunque no se reconoce a sí misma como texto. "Hablamos de la gente como seres con cuerpo y

mente, capaces de pensar, sentir, amar, odiar, etc., sin que tengamos que justificar tal discurso con argumentos filosóficos; porque se trata del texto de la actitud natural, al menos en la cultura occidental, y es por ello de sí verosímil". Cuando un texto se aparta del discurso de lo habitual, la tendencia del lector es a naturalizarlo, a buscarle una relación (al menos analógica o alegórica) con el mundo, traduciendo sus "metáforas" al lenguaje de lo natural. Pero si se viola explícitamente lo natural, entonces "nos vemos obligados a colocar la acción en otro y fantástico mundo, lo que en sí es otra manera de proveer un contexto que haga al texto inteligible y lo torne verosímil" (Culler 1982, 140).

En el caso del realismo mágico, los hechos extraordinarios sólo son inteligibles una vez que el lector los coloca en el contexto de una mentalidad primitiva. Ese *primer nivel de lectura* naturaliza o explica lo sobrenatural bajo un contexto referencial alterno, reconciliándolo con lo verosímil en base a la actitud natural de una sociedad ajena.

"Gran parte de la verosimilitud de una obra proviene de su apelación a ese texto socialmente dado que tomamos por el mundo real" (Culler). "Lo verosímil es la relación de un texto particular con otro texto general y difuso que podemos llamar opinión pública" (Todorov); "voz colectiva y anónima cuyo origen es un conocimiento general humano" (Barthes); "óptica a media distancia, que es la creación ficticia de la gente, informada por el acuerdo que una época mantiene de lo que constituye cierta integridad y coherencia" (Stern); "conjunto de máximas y prejuicios que constituye una visión de mundo y un sistema de valores" (Genette; citados en Culler 131-160).

Uno de los descubrimientos más profundos de la semiótica es el hecho que lo que llamamos "realidad" es en el fondo una mera *convención*. Es decir, la percepción e interpretación de la "realidad habitual", en una sociedad dada, no es más que un conjunto de proposiciones y de signos cuyo significado proviene de un tácito acuerdo social. Esa convención de lo cotidiano es, como el lenguaje, un código socialmente compartido, y de ahí el que los semiólogos la llamen "texto" y la postulen como fundamento de la verosimilitud de la obra de ficción. En la novela del realismo mágico el "texto" de la actitud natural de la sociedad ha sido sencillamente *transculturado*, al desplazarse el punto de vista hacia una ideología primitiva. De hecho, lo que sostiene la coherencia del texto mágico-realista es justamente la coherencia de ese otro "texto", de ese otro sistema de valores, propio de la convención primitiva, la que conocemos mediante estudios etnológicos, teorías antropológicas, relatos de viajeros, exploradores y misioneros; entre ellos, las crónicas de la

colonización de América. Todos esos textos que registran el encuentro del hombre occidental con ese Otro, al que aquél decide llamar "primitivo", entablan una relación de intertextualidad con las novelas del realismo mágico.

La convención transculturada es consecuencia directa del punto de vista primitivo, y a la vez su principio organizador. Ambos rasgos primarios del realismo mágico resultan inseparables. Después de todo el concepto de *convención*, aplicado a la visión de mundo de una sociedad, equivale a lo que Uspensky llama "ideología", aquello que da sentido y trascendencia cultural al punto de vista narrativo. Mediante la perspectiva ideológica de las sociedades arcaicas, estos textos acceden a una realidad convencional, que es por definición comunitaria, intersubjetiva. Por eso el realismo mágico no puede verse como un conjunto de técnicas de desfamiliarización, distorsión o estilización de la realidad, producto del antojo formalista o de la sensibilidad estética individual de un autor o grupo de autores. Su modo de distorsión o estilización es siempre consistente con el sentimiento colectivo y convencional de lo primitivo.

Más adelante regresaré al tema de la verosimilitud, para examinar cómo es reforzada por el nivel alegórico de las obras. La verosimilitud es un problema fundamental de la ficción, y en especial de aquélla que se aventura más allá de los límites del realismo. No ha de extrañar que sea en torno a ella que graviten los rasgos primarios del realismo mágico: el punto de vista primitivo, la convención transculturada, y la construcción de la alegoría histórica. Regresaré también a las convenciones del pensamiento primitivo, para describirlas en detalle y señalar su relevancia en la confección de ese mundo extraño pero autoconsistente que se revela en las obras. Pero quisiera, antes de tratar esos temas, dirigir una nueva mirada a la semántica del término "realismo mágico", a la luz de las ideas anteriores, y reconciliar esa expresión con la teoría que la define.

Hacia un realismo de signo opuesto

> Un lenguaje, después de todo, sólo puede
> verse a sí mismo a la luz de otro lenguaje.
> —*Mikhaíl Bakhtín*

Es de notar que en el binomio "realismo mágico" la crítica sólo ha problematizado el epíteto. Inicialmente se interpretó éste como la "magia" de la poesía, y se asoció la expresión con una especie de realismo lírico.

Luego se la interpretó como el efecto de "encantamiento" producido por la experimentación técnica en la ficción a partir de Kafka. Más recientemente se ha observado que el vocablo "mágico" pasó del ocultismo a la antropología ya en el siglo XIX, y que ha venido a asociarse con el modo de pensamiento "precientífico" de las sociedades arcaicas. En todo caso, la crítica no se ha propuesto cuestionar el primer miembro, el de "realismo", ni lo más importante: la relación tan problemática que supone la combinación de ambos términos.[3]

Hasta ahora esa relación sólo se ha planteado bajo la forma de una idea muy difundida entre la crítica, que ve en el realismo mágico un *oxímoron* o conjunción de dos elementos contradictorios. Ello sugiere una relación puramente metafórica con aquella otra conjunción de opuestos que se da de maneras diversas, desde la antigüedad, en los textos de ficción: entre realidad y fantasía, historia y mito, lo racional y lo irracional, etc. El realismo mágico sería entonces tan universal en su aplicación como amorfo y ahistórico pueda ser en su significado. Es decir, una vez que se acepta como oxímoron, se hace imposible hallar una relación lógica y necesaria entre esa expresión y los textos a los cuales se aplica. Así concebida, la relación sólo puede ser metafórica, arbitraria; y suplantables los términos por cualquier número de otras expresiones. En ese plano el realismo mágico no puede ser más que una etiqueta portátil y reemplazable, no una herramienta de análisis ni un concepto crítico estable y consecuente.

Lo que me interesa no es negar su capacidad metafórica ni sus posibilidades de sugerente oxímoron. Eso sería empobrecerlo. Pero aceptar acríticamente esa proposición sería detener de un modo prematuro el análisis semántico, afirmar que la expresión no es analizable más allá de la contradicción que plantea en la superficie. Antes de conformarnos con una antinomia que clausura el discurso, debemos explotar su oposición binaria y reconocer su potencial de generar el discurso crítico en lugar de atrofiarlo.

Ambos miembros de esta expresión deberían justificarse en su empleo: es decir, al aplicarla a un texto o a un autor, habría que señalar en qué sentido es "realista" y en qué lo es "mágico". La abusada imposición del

[3] Recientemente he hallado un cuestionamiento similar al que aquí propongo, en un artículo de Emil Volek (1990, 3-20). Volek examina el miembro "realismo", pero no se ocupa directamente de la combinación de ambos miembros. Me complace constatar que sus conclusiones son semejantes a las mías en términos generales, salvo por algunas diferencias específicas importantes que señalaré en notas posteriores.

rótulo "mágico-realista" a la obra de muchos autores no pasaría esta simple prueba. Kafka, Borges y Cortázar, por ejemplo, ¿practican un tipo de "realismo" que pueda llamarse "mágico"? Sería aleatorio el buscar en ellos un giro estilístico congruente con algún modo de "realismo", y menos aun con elementos "mágicos"; no obstante se les ha aplicado el rótulo sin atender a sus connotaciones.

Al modificar el sustantivo "realismo" con el calificativo "mágico" se connota un tipo de realismo que no es el tradicional. Además, aquí el calificativo tiende a negar el sustantivo, por lo que, más precisamente, se trata de un tipo de realismo que de algún modo es de *signo opuesto* al del realismo tradicional, o que se define por oposición a éste. Su contraposición al realismo de escuela es significativa. Varios estudios de los años 70, impelidos por el deslinde del género fantástico, intentaron infructuosamente definir el realismo mágico por contraste con aquél. La falacia en esa vía de razonamiento se hizo evidente en la diversidad de sus conclusiones. Al deslindarse lo fantástico del universo literario no realista, quedó aun una plétora de modos ficcionales que no podían reducirse a un sólo concepto o género. No ocurre lo mismo al usar como contraste el realismo tradicional, porque el modo en que el realismo mágico se opone a aquél es un modo único y específico.

Comencemos por preguntarnos qué es el realismo tradicional y ensayemos una respuesta fácil: el realismo es un modo de representación artística que busca la imitación o la copia fiel de la realidad. Pero esto nos remite a una pregunta más compleja: ¿Qué es la realidad? ¿Cuál de sus niveles o manifestaciones imita el arte realista? No es necesario sucumbir ante el gran problema epistemológico, si se advierte que es el *punto de vista* lo que determina el nivel o la manifestación particular de lo real que habrá de enfocar el arte. Todo arte, toda ficción, tiene que ver de algún modo con la realidad, y sin embargo no todo arte es "realista". Refínese entonces la pregunta: ¿cuál es el nivel de la realidad al que se dirige el punto de vista del realismo?

El término "realismo" se utilizó por primera vez dentro de la crítica del arte en 1835, para distinguir la "verdad humana" de Rembrandt del "idealismo poético" en la pintura neoclásica; luego pasó a la literatura con la publicación, en 1856, del periódico *Réalisme* de Duranty (Watt 1957). Así ha venido a asociarse más definitivamente con la novela del siglo XIX, sobre todo en Balzac y Dickens. Ian Watt lo relaciona también, a partir de Richardson, Defoe y Fielding, con el auge de la burguesía europea y del individualismo filosófico. Mientras la épica clásica y renacentista operaba conforme a la experiencia colectiva, basada en la

historia, en la fábula y en los modelos tradicionales del género, la novela realista buscó la realidad inmediata, cotidiana y pragmática, de la experiencia individual dentro de los medios sociales. Según Wolfgang Iser (1983), el género novelístico surge en el siglo XVIII con la creciente preocupación del pueblo por su propia vida diaria. Como ninguna otra expresión artística, la novela se ocupó directamente de las normas sociales e históricas del momento y el lugar presentes, estableciendo una inmediatez con la realidad empírica familiar a sus lectores.[4]

Al hablar de la experiencia individual condicionada por las normas sociohistóricas del momento presente, sale a relucir el hecho que la manera realista no es otra cosa que una convención de época y lugar; no tanto una convención de género como sucedía con la épica, sino una reducción selectiva de la realidad vital a un conjunto de normas determinadas por un ángulo específico de visión. Esa visión autolimitada es un prisma que reduce el espectro de lo real a su nivel más pragmático y cotidiano según las normas sociales. Es decir que el realismo, lejos de ser la copia fiel y pasiva de la realidad, es como todo arte una distorsión o violentación activa de lo real. La fidelidad de su óptica no apunta hacia la realidad en sí, sino hacia el nivel relativo de la *convención*, en el sentido que Saussure y Lévi-Strauss le dieran al término. La convención es ese pacto social mediante el cual los miembros de un grupo convienen en una noción común y colectiva de la realidad, que rige el comportamiento de los individuos y el funcionamiento de las instituciones.

Dentro del paradigma comunicativo del realismo, el emisor del texto y su receptor comparten también con los personajes y con el mundo narrado una misma noción de la realidad, hecha de convenciones como el tiempo lineal y cronológico, la concatenación de causa y efecto, la regularidad de

[4] Volek (1990, 7-11) señala como rasgo central del realismo la representación de "circunstancias típicas" en los conflictos sociales, y arguye que el polo "realista" de las novelas del realismo mágico radica, no sólo en que la "magia" pueda ser "realidad" para otra cultura, sino en su propio "conflicto social representativo": la lucha del mundo espiritual indígena contra las fuerzas de la explotación, el racionalismo y la modernidad. Sin embargo, el tema social no es privativo del realismo, y nos dice poco acerca de sus procedimientos estéticos: lo que sí es significativo es el enfoque social como *nivel medio* de la realidad (entre lo subjetivo y lo cósmico). Por otro lado, es difícil, en muchos casos, ver el conflicto social en el realismo mágico como "típico" o "representativo". Sin duda es extenso su tratamiento mimético de lo social, pero no es eso lo distintivo del realismo mágico, sino la construcción de la *alegoría* como modo de interpretación histórica. Sobre esto último, abundo hacia el final de este capítulo.

las leyes de la naturaleza, la continuidad de las identidades personales, la autonomía del individuo y la adhesión a los códigos vigentes de conducta. El conocimiento no se problematiza: nuestros sentidos nos dan un registro real y predecible del mundo. Esa realidad convencional es entonces, en el fondo, un conjunto de proposiciones y de signos, fundados sobre una óptica a media distancia, desde el punto de vista del hombre europeo medio, con una perspectiva exclusivamente occidental, nacida del pragmatismo burgués en la era científica poscartesiana.

Sin embargo, la novela realista no quería reconocer como convención la "realidad" que pintaba, y pretendía apoyarse en un punto de vista "objetivo", no sólo por su descripción minuciosa y detallista sino por sus relaciones internas, inspiradas en el modelo científico por excelencia, que en esa época era el del universo newtoniano. Newton colocaba al observador *fuera* del sistema, como a un narrador omnisciente y casi divino que mira desde lo alto el mundo cerrado de su creación, sin que su punto de mira contamine la pureza de ese "sistema ideal". Las leyes del movimiento describían una interacción de fuerzas opuestas: gravedad (centrípeta) e inercia (centrífuga), protagonista y antagonista del drama universal. En la novela los átomos serían personajes representativos o "tipos" cuyos vectores u objetivos habían de chocar en la trama como en una mecánica de fuerzas opuestas regida por las leyes del medio social.

Ahora bien, ese pragmatismo científico ha entrado en crisis en nuestro siglo. La sicología y la fenomenología han problematizado el proceso perceptivo y cognoscitivo. Junto a la falibilidad consciente y subconsciente del aparato síquico, la tendencia fabuladora y sublimadora y los procesos no lineales de la memoria han contribuido a la transformación del arte narrativo desde la obra de Proust. La ciencia moderna (el continuo témporo-espacial, el principio de Indeterminación de Heisenberg, el concepto de Complementariedad de Bohr, el teorema de la Incompletividad de Gödel, la geometría no euclidiana) reconoce la incapacidad de sus propios métodos para conocer la ulterior naturaleza de las cosas y para construir realidades que no sean meramente relativas a un punto de vista dado (Cassirer 1946, 1950). La pretendida objetividad no existe. No es posible sustraer al observador del sistema. El observar es adoptar un punto de vista, relativizar lo observado.

Ese relativismo yace tras las diferentes tentativas de rebelión del arte moderno contra las limitaciones del "falso realismo burgués". ¿Por qué adoptar, por ejemplo, una perspectiva racional y consciente en lugar de una subconsciente e irracional? (surrealismo) ¿Por qué no adoptar simultáneamente, como en la geometría no euclidiana, múltiples pers-

pectivas en *n* dimensiones? (cubismo) ¿Por qué no reconocer como única realidad dada nuestra realidad interior, donde las impresiones sensorias se mezclan con un íntimo contenido afectivo? (expresionismo) ¿Por qué, en fin, no abandonar del todo nuestra viciada perspectiva humana, siempre humana, y hacer coincidir intuitivamente la conciencia con el ser de los objetos, como quería Bergson, planteando entonces una nueva realidad más "objetiva", por cuanto mira al mundo con el desinterés de un objeto inerte y no con los banales deseos y las necesidades sicológicas del sujeto humano (*nouveau roman*)?

Por otro lado, mientras la cultura occidental lleva a cabo su examen de conciencia, la antropología moderna (Boas, Malinowsky, Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss) revela en el llamado pensamiento "mágico" del primitivo una visión de mundo igualmente válida. El mito, antes sinónimo de falsedad y superstición, se entiende ahora como un lenguaje útil y eficaz con el cual una cultura salvaje traduce las realidades fundamentales que la afectan, y ordena su mundo y su existencia en él. "Bien entendido, el mito es el vehículo apropiado para las ideas del hombre primitivo acerca del cosmos" (Huizinga 1980, 129). "El error de la Escuela Naturalista fue pensar que los mitos buscaban explicar los fenómenos naturales, cuando éstos eran más bien el *medio* por el cual los mitos trataban de explicar realidades que no eran de orden natural sino lógico" (Lévi-Strauss 1974, 95). El resultado es la validación de un punto de vista muy opuesto al del racionalismo occidental, pero con la misma razón de ser dentro de su propio contexto cultural.

El cuestionamiento moderno de las bases epistemológicas del realismo, y el relativismo cultural promovido por la antropología, son los fundamentos filosóficos del realismo mágico. Ese perspectivismo socava de manera más general el racionalismo y la fe en el progreso, de modo que las mismas premisas explican parcialmente el resurgimiento que ha tenido el primitivismo desde principios de siglo. También es importante recordar que la rebelión estética de los movimientos de vanguardia respondía a consideraciones filosóficas afines.

Sin embargo, como indiqué antes, el realismo mágico presenta un modo de oposición específico ante el realismo decimonónico. Durante la modernidad, en la primera mitad de este siglo, el derrumbe de los viejos esquemas newtonianos y los cuestionamientos relativistas acerca de las "leyes" de la naturaleza animaron una visión neorromántica del arte como vía de conocimiento alterna a la de la ciencia. Los principales movimientos de vanguardia, cubismo, surrealismo y expresionismo, se planteaban como nuevos modos de aproximación a la realidad. En

contraste con ese relativismo epistemológico, el realismo mágico se distingue por su relativismo cultural.[5]

Luego del punto de vista, la transculturación de convenciones distingue específicamente el modo de oposición del realismo mágico al realismo tradicional. Si este último se modelaba de acuerdo a la convención de lo real propia del pragmatismo occidental moderno, el realismo mágico responde a la convención del Otro, del primitivo. *Otro* conjunto de proposiciones y de signos compartidos dará a los fenómenos y a la experiencia un significado acordado por tradición social. El concepto de la realidad cotidiana que define a todo tipo de realismo es siempre de índole colectiva. Lévi-Strauss explica que también la "magia" depende de una fe comunal: "Primero la fe del brujo en la eficacia de sus técnicas; segundo, la fe del paciente o víctima en los poderes del brujo; y finalmente la fe y esperanzas del grupo, que constantemente actúa como una suerte de campo gravitacional dentro del cual se sitúa y define la relación entre el hechicero y el hechizado" (1967, 162; en Alazraki 1976, 16). En su conocido prólogo a *El reino de este mundo* Carpentier insiste en el mismo carácter cotidiano y colectivo de lo maravilloso primitivo, y propone la adopción de una fe como punto de vista para la novela:

> Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos... Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en *contacto cotidiano* con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa *fe colectiva* produjera un milagro el día de su ejecución (*el énfasis es mío*).

En ese cambio de signos radica la resolución de la antinomia: es un tipo de "realismo" porque apela a una realidad cotidiana, plasmada

[5] Es cierto que Asturias y Carpentier mantuvieron cercanías a la vanguardia y al concepto del arte como modo de investigación. Predicaban incluso un contacto directo con las realidades primitivas y los mitos. Pero en Rulfo y decididamente en García Márquez se advierte un escepticismo posmoderno hacia esa posibilidad. La posmodernidad sólo reconoce un contacto mediatizado por signos y estructuras semánticas de factura irremediablemente humana; entiende que todo acto de comprensión de la realidad es una traducción del objeto al lenguaje de signos convencionales del sujeto; que el hombre, ese ser que Octavio Paz calificó de "mono gramático", es en el fondo un manipulador de signos; y que el arte, como la ciencia, opera por convenciones y carece de modos privilegiados de acceder a la naturaleza última de las cosas.

al nivel de *otra* convención social. A la vez es "mágico" ante el índice moderno de lo normal que aporta en ocasiones el propio narrador, y que de todos modos está siempre presente en el lector. El choque de ese extraño universo ficcional con las normas referenciales del lector moderno produce la yuxtaposición de culturas que en la estética del realismo mágico es el elemento *sine qua non* para el sentimiento de lo real maravilloso. El realismo mágico se refiere así a una doble perspectiva de los mismos hechos: realista para el primitivo, mágica para el occidental.

Regresemos ahora a la noción de oxímoron para advertir que el realismo mágico sí encierra una paradoja, implícita en la inversión calamburesca de la perspectiva y de las convenciones culturales. Con el predominio de la ideología primitiva, el realismo mágico cobra un carácter subversivo en el plano cultural y político. El discurso dominante de la metrópolis, que se cree rectora de la cultura, un discurso pragmático y racionalista que tiene su órbita de influencia en los centros urbanos modernos dentro y fuera de Latinoamérica, es reemplazado por el discurso de la marginalidad rural, de la periferia cultural y racial. Sin embargo, perviven en él resabios del viejo etnocentrismo occidental. El propio concepto de "primitivo" pertenece al discurso de la metrópolis, y designa lo "otro", lo que no es la metrópolis, lo que no se reconoce como ajustado al "hoy", y cuya mera existencia es "maravillosa" precisamente porque se la ve como aberrante. ¿Quién dice que no hay en el realismo mágico algo de ese goce de *voyeur*, del niño que va al circo a ver a la mujer araña? García Márquez entendió esto a la perfección y prefirió confesarlo con el tono carnavalesco de su narración, en lugar de ocultarlo con seriedad culterana y prevaricadora como hiciera inicialmente Carpentier. La importación del vocablo "mágico" del ocultismo a la antropología delata de por sí el constante prejuicio etnocéntrico hacia los hábitos intelectuales del primitivo. Para éste la realidad no es "mágica" sino íntimamente natural. Según demuestra Marianna Torgovnick (1990) el arraigo del etnocentrismo en el discurso dominante de occidente es tal, que ni los mismos artistas, críticos y antropólogos adeptos del primitivismo, con todas sus posturas anticolonialistas, su relativismo cultural y sus discursos subversivos y marginales, logran sobreponerse a los prejuicios lingüísticos y a los viejos hábitos occidentales de pensar. Ni los mágico-realistas están exentos de ello, ni deja de pesar en la expresión "realismo mágico" cierto lastre lingüístico de vieja tara occidental. Después de todo, esa expresión designa una tendencia artística moderna y en gran medida ajena a las preocupaciones reales de las culturas arcaicas.

En definitiva, la expresión "realismo mágico" se ajusta a este contexto teórico de dos modos. Como contradicción, refleja metafóricamente la inconsistencia ideológica de todo intento de solidaridad con el Otro. La solidaridad verdadera dejaría de ver al Otro como aberración (aun bajo el eufemismo de "maravilloso") y lo vería simplemente como ser humano, pero eso anularía las diferencias: el Otro dejaría de ser tal y perdería el interés de lo novelable, su atracción de circo. Sin embargo, fuera de lo ideológico, en un plano, digamos, estético, la contradicción desaparece. La expresión designa un realismo de signo opuesto, una transculturación de convenciones, y un encuentro de perspectivas que no son contradictorias, sino simultáneas. Es en ese plano que el concepto cobra en mi opinión una relación lógica y necesaria con las obras de ficción. Es también en ese sentido que me parece posible comprender y validar los postulados de Carpentier en torno a la realidad cultural de América. Por la subsistencia, en el continente, de las culturas más modernas y de las más remotas, la doble perspectiva del realismo mágico goza de cierta adecuación a su objeto, como estrategia y modo de representación artística de una realidad multicultural y multitemporal. ¿Pues qué es la historia cultural de América toda sino una serie de inversiones, calambures, máscaras, sincretismos y oposiciones de los signos y convenciones de las culturas más dispares; qué es, en fin, sino "una crónica de lo real maravilloso"?

El texto de lo habitual primitivo

Un puente indispensable entre la teoría y las obras es la descripción de ese "texto" de convenciones primitivas que da sentido y coherencia a las peculiaridades de las novelas. Si en efecto predomina, dentro del realismo mágico, un punto de vista ideológico primitivo, el cual desemboca en una transculturación de las convenciones de lo habitual y cotidiano, deberá verificarse una cercana adecuación entre las novelas y las convenciones ideológicas de las sociedades arcaicas. Inicialmente me pareció que una comparación de las obras con relatos etnológicos sobre la vida de diversas tribus sería al menos un ejercicio interesante, pero pronto las similitudes se hicieron tan numerosas y significativas que ya no pude volver a leer esas novelas con la misma inocencia de antes. Las convenciones primitivas repercutían no sólo en los personajes y en la trama, sino en la manera misma de narrar y en todos lo aspectos de la forma novelística.

Un obstáculo se imponía en mi investigación, y era el hecho que la representación convencionalizada de lo primitivo es una materia que aun no se ha estudiado directamente. La antropología moderna rehuye las generalizaciones poco demostrables y evita convencionalizar lo arcaico. La considerable diversidad de costumbres entre las numerosas tribus registradas por la etnografía hace que el concepto genérico de una "sociedad primitiva" haya perdido la credibilidad que tuviera para los primeros antropólogos. Los más escépticos consideran que la imagen de lo primitivo ha sido siempre una "invención" de Occidente, que cambia según las sensibilidades y los prejuicios de cada época (Kuper 1991). Tampoco dentro del campo de la crítica de arte y literatura se ha definido en qué consiste ese texto de convenciones primitivas, a pesar de que es ahí donde cobra éste su mayor relevancia. Sin obviar los seminales trabajos de Goldwater (1938) y Rubin (1984) ni el reciente interés de la crítica por el tema, hay que decir que el estudio del primitivismo dentro de la estética contemporánea se halla aun en pañales dentro de las artes plásticas, la música y la poesía, y apenas existe en cuanto a la narrativa.

Mi consideración de lo primitivo como "texto" público consiste más que nada en una lectura semiológica de la antropología, que busca en este caso una relevancia estética para la novela. Creo, sin embargo, que el extracto de las convenciones primitivas que ahora propongo con carácter provisional puede ser útil no sólo al estudio del realismo mágico en la narrativa, sino al de otras modalidades del primitivismo estético.

El autor mágico-realista, formado al igual que sus lectores dentro de la tradición occidental, depende de lo primitivo convencionalizado, de una noción popular de lo arcaico, compartida por sus lectores, y necesaria para confeccionar y transmitir la idea de un mundo ficcional culturalmente ajeno. No deja de ser ésta una doble convención; es decir, una convención occidental de lo que se supone sea la realidad convencional del primitivo. En efecto, el texto convencional de lo primitivo, al que apela el realismo mágico, está constituido por una especie de *pastiche* o remedo que corresponde, no a las creencias y mitos de una sola cultura específica, sino a una mezcla de ellos.[6]

[6] Volek utiliza el término "simulacro", al estilo de Baudrillard, para describir tanto la aproximación del realismo a la realidad (1990, 7-8) como la del realismo mágico a la voz del primitivo (1992, 99-100). Para lo segundo prefiero *pastiche*, pues el simulacro sugiere un modelo paralelo construido, mientras que en el primitivismo mágico-realista hay más bien una combinación estilizada de discursos étnicos preexistentes. La alegoría histórica en el realismo mágico también es simulacro, pero no ya del mundo "mítico" sino de la realidad "racional".

Fig. 2.1. Wilfredo Lam, *La jungla* 1943. Aguazo en papel sobre lienzo, 7' 10¼" x 7' 6½" (239.4 x 229.9 cm). The Museum of Modern Art, New York. Inter-American Fund. Foto © 1998 The Museum of Modern Art. Acogido por Picasso, Bretón y los surrealistas en París, este pintor mestizo (de padre chino-cubano y madre negra) le dio a su *tropicalismo* un espíritu morfo-sincrético, inspirado en fetiches africanos, esculturas oceánicas, petroglifos taínos y formas vegetales cubanas y amazónicas. "En el Caribe, al que yo pertenezco," —dice Gabriel García Márquez— "se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos pre-colombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural. Esa aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica es propia del Caribe y también del Brasil. De allí ha surgido una literatura, una música y una pintura como la de Wilfredo Lam, que son expresión estética de esta región del mundo" (1982, 54-55). "Su gusto por el mito de culturas primarias se encuentra afirmado y reverdecido por las sugerencias del ambiente, por los dictados de la atmósfera de Cuba... los dioses de la lluvia, de la agricultura, de los truenos, que ahora le nacen al paso aún en su propio jardín" (Gómez Sicre 1944, 106). Carpentier vio en Lam la ilustración del mito spengleriano sobre un "lenguaje de formas" que cada cultura deriva de su paisaje materno: "Tuvo que ser un pintor americano, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis" ("Prólogo" a *El reino de este mundo*).

Por otro lado, ese hombre primitivo cuya perspectiva adopta el realismo mágico tampoco es una mera creación literaria. Autores como Carpentier y Asturias parten de un profundo conocimiento del folklor local que apoya sus novelas, pero aun así es un conocimiento exógeno: Carpentier no es un oficiante del vudú haitiano, y Asturias no es un escriba maya ni habla el idioma quiché. Por eso, tienen que completar su conocimiento específico de estas culturas con un conocimiento convencionalizado de lo general primitivo. Este recurso no es tan censurable en el novelista, si el propio antropólogo utiliza un método similar cuando estudia una cultura particular apoyado en su conocimiento de patrones culturales universales. El novelista cuenta además con otras justificaciones para ese *pastiche*: primero, el hecho que a las múltiples culturas indígenas de América se sumaron las creencias y supersticiones del europeo, y de diversas culturas africanas (Yoruba, Arará, Bantu, Fōn, Senufo, Dogón, Kalabari y otras): a esa mezcla de razas y de culturas que Martí llamó "el amasijo de los pueblos", corresponde también una mezcla de mitos; segundo, la observación de muchos antropólogos sobre las coincidencias entre las culturas más apartadas y la idea de que el sustrato mítico del hombre —sus arquetipos— es acaso el mismo para todas las culturas; y finalmente, el que la autenticidad de la novela no depende de su exactitud etnográfica, sino de su representación convencionalizada de una "verdad poética", dotada de poder de seducción, para hacernos creer, al menos provisionalmente, en la consistencia de un mundo ajeno.

La perspectiva arcaica puede ser aborigen (*Hombres de maíz* y *El reino de este mundo*) o provinciana (*Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*). Sin embargo, la tendencia hiperbólica del primitivismo asimila lo provinciano a lo aborigen. No hay por lo tanto una verdadera distinción de modos entre estas novelas: lo folklórico y lo tribual, lo provinciano y lo aborigen, comparten a un mismo grado ese texto de lo habitual primitivo.

Hasta hace poco, la intuición occidental de lo primitivo se basaba en las crónicas de viajeros, misioneros y exploradores, y sus contactos con sociedades tradicionales en distintas partes del globo. Un siglo de estudios etnológicos y teorías antropológicas enriquece hoy nuestras intuiciones de lo arcaico. Estos textos, junto a los textos primitivos originales y a aquéllos rescatados de la tradición oral, conforman el texto de lo habitual primitivo, y entran en una relación de intertextualidad con las novelas del realismo mágico.

Un extracto de esas convenciones primitivas es suficiente para comunicar cierta integridad y coherencia como "texto". Si se lo considera teniendo en mente las novelas, podrá observarse sin dificultad su

extraordinaria capacidad para explicar ese extraño mundo narrativo de seres acontecidos, personas transformadas en animales, fantasmas corpóreos, y asunciones de doncellas, que nos presenta el realismo mágico. Si se lo contrasta con las convenciones "modernas" que aprovecha el realismo tradicional, se verá la manera fundamental en que el realismo mágico se contrapone a éste, como un realismo de signo opuesto.

Si el realismo tradicional opera sujeto a convenciones "modernas" como el tiempo linear y cronológico, la concatenación de causa y efecto, la regularidad de la naturaleza, la continuidad de las identidades personales, y la autonomía del individuo, ¿cuáles son las convenciones primitivas que sustentan el texto del realismo mágico?

La tradición como norma suprema. La tradición es una fuerza suprema en la sociedad primitiva (Malinowsky 1982, 74). El individuo debe obrar en plena conformidad con ella, sino sus actos, transgresores, pueden traer calamidades a todo el grupo. Cada cultura ostenta una complicada red de correspondencias entre violaciones de costumbres o tabúes, y consecuencias determinadas. Para los Ba-Tongas, un parto laborioso indica que la mujer cayó encinta de otro hombre: por el efecto se conoce la infracción. Las preconexiones de este tipo son numerosas y variadas en cada sociedad. A veces son tan fuertes que los transgresores desesperan de escapar a las consecuencias que aun no se han producido, y se lanzan en pos de ellas. El individuo es tanto parte de un grupo, que una venganza puede ser satisfecha ya sea en el asesino mismo, ya en cualquier miembro de su clan, y ejecutada por cualquier familiar de la víctima. Todos los miembros del grupo son responsables de la deuda de uno sólo de ellos (Lévy-Bruhl 1976, 259, 383). Así, en la Comala de Rulfo todos están condenados por el pecado original del patriarca Pedro Páramo; en Macondo el tabú del incesto hace que la estirpe de los Buendía quede inexplicablemente condenada a cien años de soledad; en *El reino de este mundo* la fuerza de la tradición mítica africana engendra la rebelión política; y en *Hombres de maíz* la violación (tabú) del propósito sagrado del maíz (tótem) desata la maldición de los brujos, haciendo que los culpables se lancen inexorablemente a su propio castigo. Esa exagerada vigencia de la tradición informa también otros relatos como "La Cuesta de las Comadres" y "El hombre" de Rulfo, o *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, donde los personajes matan sin pasión, impelidos mecánicamente por un concepto sórdido del deber, para el cual tradición es sinónimo de destino y fatalismo. ¿Y qué hay de los personajes rulfianos, atados a una tierra miserable porque es ahí donde tienen enterrados a sus muertos? Como en las tribus primitivas, la veneración de

los ancestros es más importante que la supervivencia individual. Un personaje de *El llano en llamas* se muda de su tierra derrotado, pero sólo porque lleva a cuestas, no alimentos ni ganado, sino los restos de su padre: poderosa y antiquísima imagen virgiliana de Eneas, cuando abandona penosamente Troya, con el guiñapo de su padre en hombros, el hijo de una mano, y de la otra las estatuillas de sus primitivos dioses domésticos.

El concepto mítico del tiempo. Para el primitivo, el tiempo no fluye en línea recta, sino que sigue, como en un círculo sin principio ni fin, los ciclos naturales, litúrgicos o rituales, de manera que los hombres que hoy viven llevan a cabo las mismas acciones que ejecutaran sus ancestros míticos, y asocian su realidad presente con una edad primigenia (Eliade 1959; 1959b; Lévy-Bruhl 1983, 34). Así, el concepto cíclico que gobierna la estructura temporal de la narración, en todas las novelas del realismo mágico, no es un capricho estético, sino que hay que entenderlo en base a la óptica primitivista de la que deriva su consistencia.

La noción mística de la causalidad. El espacio es un tejido de fuerzas en interacción. La causalidad empírica se haya contaminada por una causalidad mística. Un presagio, digamos el vuelo de un pájaro, no es sólo el anuncio de un evento venidero sino también, al mismo tiempo, su causa (Lévy-Bruhl 1976). La estabilidad de la naturaleza se haya a cada minuto socavada por la fuerzas voluntariosas de la magia, de las potencias naturales o de los efectos de la transgresión de tabúes (Frazer 1964; Quilici 1972, 79-84). Bajo la noción mística de la causalidad se sitúa el principio que Freud (1938, 865) llamó "la omnipotencia del pensamiento", la creencia irracional y paranoica en que un mero pensamiento o deseo puede traer consecuencias reales o precipitar un destino. El tratamiento místico de la causalidad es ubicuo en las obras del realismo mágico. Se desmantela en ellas la cadena de causas y efectos que gobernaba de modo racionalista la trama dentro del realismo tradicional.

La visión animista y vitalista. Se considera que todos los seres, animados o inanimados, poseen alma propia y pueden intervenir en los asuntos humanos como portadores de las fuerzas universales (Tylor 1870). Desde la primera página de *Cien años de soledad*, aparece el animismo transformado en técnica narrativa extrañista y carnavalesca: los gitanos traen al pueblo el imán...

> ...todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo ...se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades. "Las cosas tienen

> vida propia —pregonaba el gitano con áspero acento—, todo es cuestión de despertarles el ánima."

Por su animismo el primitivo venera todo lo telúrico con reverencia y temor. Los lugares imponentes o de extraordinaria belleza natural son a menudo considerados centros totémicos o sagrados, templos o expresiones concretas de la fuerza universal (Quilici 1972). De ahí se desprende, por ejemplo, el animismo alucinante que se da cita en "El Tembladero", un barranco volcánico que se traga a los militares en *Hombres de maíz* (1981, 116).

La unidad de lo natural y lo sobrenatural. Para el primitivo el sentido de lo sagrado está siempre presente en toda actividad y en toda reflexión. Su religión, su pensamiento y su vida se desarrollan dentro de una total unidad entre lo natural y lo sobrenatural. La frontera entre el mundo visible y el invisible, entre lo divino y lo humano, entre los vivos y los ancestros muertos, desaparece. El contacto con lo sobrenatural es constante y concreto (Tylor 1870; Lévy-Bruhl 1976; Caillois 1959; Quilici 1972). En esta caracterización antropológica del primitivo se justifica el sentido cotidiano con que aparece lo sobrenatural en el realismo mágico. Sobre todo en *Pedro Páramo*, la integridad de todo el mundo ficcional se hace posible dentro de ese contexto ideológico, donde la frontera entre los vivos y los muertos se vuelve porosa y evanescente.

La unidad de lo humano y lo telúrico. Lo individual se halla compenetrado con lo colectivo, y también con lo telúrico. Contrario al hombre moderno, el primitivo no se define a sí mismo por su diferencia con el resto de la creación, sino por su participación ontológica en la substancia de otros seres. El totemismo, cuya importancia casi universal entre las tribus primitivas fue reconocida ya en 1869 por McLennan, establece una identidad ontológica entre un grupo humano y el animal o planta ancestral que le sirve de tótem. Ejemplo obvio es el "nahualismo" centroamericano que Asturias, como antropólogo aficionado, explota para su novela, bajo la identidad totémica "hombre-maíz", la que adapta de su lectura del *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas.

La identidad de lo humano y lo telúrico se refleja en todas las obras mágico-realistas mediante la asimilación de historia (o cultura) y natura, asimilación que se manifiesta a varios niveles y contamina, de modo más sutil, el lenguaje. Los Bambara de Mali, por ejemplo, se expresan en constantes comparaciones entre la naturaleza y la vida humana, usando los mismos términos para las partes del cuerpo, y para las mismas funciones, en plantas, animales y humanos (Quilici 1972, 47). De ahí se desprende la predilección, en el lenguaje descriptivo del realismo mágico, por la

personificación, la falacia patética, y la caricatura zoomórfica de los personajes (la Vaca Manuela, Pilar Ternera y muchos más), además de otros procedimientos estilísticos que ambientan la narración dentro de lo más rupestre.

La fluidez ontológica y la transformación. El "alma" o el "espíritu" de las cosas no es para el primitivo un concepto abstracto opuesto a la "materia", como lo es en la tradición platónica occidental, sino una fuerza que se expresa constantemente de manera concreta. Por eso quizás sea más apropiado hablar de *potencias*, como lo hace la religión afroantillana (Jahn 1961). Las potencias fluyen a través de todos los seres con mayor o menor intensidad, resultando en un fluido ontológico, por el cual un ser puede transformarse en otro y cambiar de forma en cualquier momento. La presencia del nahualismo en *Hombres de maíz* y las metamorfosis de Mackandal y Ti Noel en *El reino de este mundo* representan casos típicos de esta creencia (pero también lo son, de manera menos obvia, los constantes avatares o "sustituciones" de personajes, que habrá ocasión de constatar en todas las novelas estudiadas). El primitivo, sin embargo, no piensa que un animal "se ha transformado" en hombre o vice-versa, sino que aquél ya era, desde siempre, hombre, sólo que con forma animal. "Vivir, para un individuo dado, es estar involucrado en una red compleja de participaciones místicas con los otros miembros, vivos o muertos, de su grupo social, con los animales y vegetales nacidos del mismo suelo, con la tierra misma, y con las potencias ocultas, protectoras de todo el conjunto" (Lévy-Bruhl 1976, 408). En la edad mítica de los ancestros el principio vital de todos los seres es la transformación. La Creación y el Origen siempre se explican por algún modo de metamorfosis. En la edad presente, es el chamán o brujo quien conserva con mayor eficacia el poder de transformarse y transformar. Aunque no hay una verdadera frontera ontológica entre hombres, animales, vegetales y objetos, las potencias míticas adquieren concreción por lo general en el antropomorfismo, el zoomorfismo y el teriomorfismo o dualidad ontológico-física (Lévy-Bruhl 1983; Lévi-Strauss 1974). El realismo mágico aprovecha esta tendencia de la mente primitiva para la contextura de sus personajes; y aunque puede tomarse por metafórica su constante asimilación de lo humano, lo animal y lo vegetal, no debe pasarse por alto la fuerte intención de literalidad con que ese estilo busca afirmar la ideología primitiva.

La lógica de lo concreto. Corresponde a Lévi-Strauss (1974) este concepto que caracteriza el pensamiento salvaje, y que tan curiosa trascendencia tiene para el estilo mágico-realista. Otros antropólogos han señalado de manera general que las culturas primitivas siempre se

expresan en términos concretos (Quilici 1972, 84). Sus mitos explican los orígenes y las creencias religiosas, y establecen leyes, preceptos y costumbres, pero no directamente, sino mediante la representación de situaciones concretas y de las acciones ejemplares de personajes míticos. Es una filosofía que procede por imágenes. Sus máscaras, esculturas y dibujos cumplen una función esencialmente religiosa. El artista hacer visible en el material las cosas invisibles del otro mundo, en un afán de patentizar lo abstracto. Tal concreción del sentimiento vincula la pintura expresionista con el arte primitivo. En la narrativa, es Gabriel García Márquez quien muestra mayor predilección por el recurso de otorgar un sentido exageradamente concreto y literal a expresiones que debían tener sentido figurado. Recuérdese en "Eréndira" cómo cambian de color los objetos de cristal que toca el joven Ulises. Al observar el prodigio, su madre (que según el narrador es "india pura") dictamina: "Esas cosas sólo suceden por amor" (1976, 132). La lógica de lo concreto gobierna el razonamiento de los personajes: la bisabuela de Ursula, en *Cien años de soledad*, quedó tan torturada por los sueños luego del ataque de Francis Drake, que su marido "le construyó un dormitorio sin ventanas para que no tuvieran por donde entrar los piratas de sus pesadillas"(24).

El contacto constante y diario con lo sobrenatural también se da para el primitivo de manera concreta. Los Fōn de Dahomey, por ejemplo, arrojan un poquito de alimento al piso antes de comer y lo llaman "la comida de los ancestros". Los platos no se limpian hasta el día siguiente, en caso que alguno de sus muertos vagando de noche quiera comerse las migajas. No se barre en la oscuridad por miedo a golpear algún espíritu (Quilici 1972, 84). La presencia corpórea de los muertos en *Pedro Páramo*, junto a las memorias redivivas de los personajes, crea un espacio donde las vívidas evocaciones del pasado se corporizan, borrando el umbral entre la vida y la muerte. Así, la muerta Dorotea narra con sorprendente concreción su encuentro con el cuerpo de Juan Preciado:

> —¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entonces los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos (62).

Por la lógica de lo concreto los antiguos enterraban a sus muertos con sus pertenencias; en Dahomey se enviaban mensajes y regalos a los ancestros con los que estaban prestos a morir; y en Macondo, cuando

Amaranta anuncia su muerte próxima, los vecinos le traen cartas y recados para sus parientes en la otra vida.

El elemento lúdico. Hay un fundamento lúdico importante en la cultura primitiva que se ha ido perdiendo en la moderna. "A medida que una civilización se hace más compleja y variada, y que la técnica de producción y la propia vida social se organizan más minuciosamente, el viejo légamo cultural es gradualmente ahogado bajo rancias capas de ideas, sistemas, doctrinas, reglas, leyes, moralidades y convenciones, todos los cuales han perdido contacto con el juego. La civilización, decimos, se ha hecho más seria; ahora asigna sólo un papel secundario al juego" (Huizinga 1980, 75). El primitivo posee juegos sagrados y juegos utilitarios y profanos. No hay una línea de demarcación clara entre juegos, ritos, y actividades de supervivencia como la caza, la pesca, la agricultura y la enseñanza de los chicos; es decir, entre juego y cultura (Quilici, 1972). García Márquez ha descubierto en toda su amplitud las posibilidades del elemento lúdico para el primitivismo, y así lo explota en la dimensión carnavalesca de su novela. Ese descubrimiento cambia decisivamente el tono del realismo mágico, abriéndolo al humor y a la parodia, en contraste con la seriedad de un Carpentier, un Asturias o un Rulfo.

La tendencia a lo hiperbólico y monumental. El hombre primitivo vive una existencia hiperbólica, en un mundo de dimensiones monumentales, de innumerables poderes ocultos pero omnipresentes, listos para actuar en cualquier momento. Sus sentimientos adquieren expresión excepcionalmente rica e intensamente comunitaria, donde es normal expresar tanto alegría como dolor de manera pública y comunal. Sus cuentos, leyendas y mitos, alimentados por la exageración involuntaria de generaciones, van creciendo en medida, sin perder para ellos su verosimilitud. Para el salvaje, con su sentido místico de la causalidad, mucho más fuerte que su sentido lógico y empírico, casi cualquier cosa es posible y creíble. El mito, a pesar de las absurdas enormidades, de la exageración de proporciones, de sus inconsistencias y variaciones, no le parece en lo absoluto imposible. Sin embargo, la creencia del salvaje, aun ante sus mitos más sagrados, no es inmune al humor, ni puede separarse de la esfera del juego. "El mito vivo no reconoce diferencia entre juego y seriedad" (Huizinga 1980, 129).[7]

[7] José A. Bravo (1978) ha señalado el uso insistente de la exageración y su sentido lúdico en *El reino de este mundo*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, citando numerosos ejemplos que me ahorro repetir. Sí recalco que García Márquez es mucho más proclive a la hipérbole y al ludismo que los demás narradores citados.

De todos estos elementos que conforman el *texto* de lo habitual primitivo, el realismo mágico deriva una poética, una manera coherente de confeccionar un universo de ficción. A partir de su intuición o sentido de lo arcaico, el autor mágico-realista busca amoldar su modo de narrar (y de *estilizar* la realidad ficcional) a la perspectiva primitiva de una sociedad remota: Macondo, Comala, Cabo Francés o San Miguel de Acatán. El resultado es un contagio de todos los elementos formales de la narración, una derivación forzosa y radical de un primitivismo de la forma, adecuado a un asunto de rico contenido folklórico y mítico. Ahí su singular aportación a la ficción contemporánea: haber hallado un ángulo para traducir las convenciones del pensamiento primitivo, vigentes aun en el sustrato cultural americano, en convenciones estéticas aplicables al arte de narrar.

Alegoría histórica y primitivismo

Es de notar que el realismo mágico, a la vez que nos remite al texto de lo habitual primitivo, se dirige, muy a sabiendas, a un lector moderno. La confrontación de contextos que ello supone tiene consecuencias muy interesantes del lado de la recepción. El lector implícito de estas novelas está llamado a jugar un doble papel, el del creyente y el del escéptico. Se producen dos niveles semánticos en la lectura: un nivel que podría llamarse *lúdico-literal* y un nivel *alegórico-didáctico*.

Al entrar de lleno y sin explicaciones en un mundo prodigioso, el autor propone un "pacto lúdico" (Bravo 1978), un juego que invita al lector a que abandone sus normas cotidianas y las suplante con las convenciones de una mentalidad primitiva. Sólo cuando el lector accede provisionalmente al juego, a mirar los hechos desde dentro, desde la perspectiva del Otro, se le hace verosímil lo que de otro modo le habría sido absurdo e inadmisible. Esta postura endógena, participatoria, del lector cómplice, resulta en una lectura literal: Mackandal y Remedios, la bella, se elevaron literalmente por los cielos porque así lo vieron los creyentes, porque así lo vio el lector desde su lúdica suspensión de la incredulidad.

Esto, según habrá ocasión de comprobar, es un hecho significativo. Más a tono con la sensibilidad posmoderna, el juego humorístico de García Márquez es una evolución natural del estilo mágico-realista, un nuevo recurso para lidiar con problemas estéticos de autoridad y verosimilitud, cuyas soluciones de tipo "serio" habían sido agotadas por sus precursores.

Sin embargo, la aquiescencia del lector nunca es total. Aun cuando accede al juego, su fe quijotesca fluctúa, recupera a cada momento la cordura, y con ella la conciencia de su propio y llano mundo vivencial, donde autores y lectores no son seres primitivos. Pero en su plano escéptico, la lectura se convierte en pura sed de significado, en necesidad de explicar lo prodigioso; y se hace por ello susceptible de descubrir relaciones alegóricas entre el mundo narrado y la realidad histórica o racional. El texto mágico-realista no la defrauda. Por el contrario, le abre a la lectura posibilidades alegóricas que le permiten reconstruir la verosimilitud por analogía.

> El significado, en una obra de arte, es función de la relación entre dos mundos: el mundo de ficción creado por el autor y el mundo "real", el universo aprehensible. Cuando decimos que "entendemos" una narra-ción, queremos decir que hemos hallado una relación o un conjunto de relaciones satisfactorias entre estos dos mundos. En ciertas narraciones el autor intenta controlar la reacción del lector más completamente que en otras. Los intentos más extremos de este tipo de control se reconocen como alegoría y sátira (Scholes & Kellogg 1966).

El texto mágico-realista se construye deliberadamente sobre lo alegórico. *El reino de este mundo* presenta desde el punto de vista de un esclavo una alegoría de la historia de Haití, donde los grandes ciclos revolucionarios —y esto se hace explícito hacia el final de la novela— son expresados como ciclos naturales, telúricos. En *Hombres de maíz*, el nivel lúdico-literal del totemismo (hombre = maíz) se resuelve en una alegoría de la explotación social como violación del orden natural. La explotación material del indio y de la tierra para el comercio del maíz es, a la vez, un comercio con la propia substancia humana. Así, el conflicto mítico primigenio se refleja en la moderna lucha de clases. En *Pedro Páramo* tenemos el dantesco viaje de Juan Preciado, en busca de su padre, a ese infernal país de los muertos que es el pueblo fantasma de Comala. A la vez, es un viaje sociohistórico, en busca de la identidad nacional, a los orígenes de un sistema feudal, cuyo patriarca yermo es semilla de destrucción de una comunidad. La alegoría social en *Cien años de soledad* se manifiesta a través de una homología de las etapas históricas, que hace de Macondo un microcosmos del continente americano. Momentos claves en la historia del continente son representados por signos fragmentarios: la evocación de los galeones españoles, la exploración de la selva, la fundación del pueblo, la referencia a Francis Drake y la edad de la piratería, la sátira de las interminables guerras entre liberales y

conservadores que sucedieron a la Independencia, y la representación del neocolonialismo moderno en la *Banana Company* que se radica en Macondo.

La alegoría establece en estas obras un vínculo refractivo entre la imaginación artística más desbordada y los temas de compromiso social. Toma el lugar del comentario autorial y de la interpretación directa de la historia (que a menudo convirtieran la novela criolla en folletín político), preserva intacta la complejidad de las realidades sociales, y evita la denuncia demasiado evidente. La función de la alegoría no es aquí la de ilustrar una tesis ni un credo político, sino la de definir aspectos significativos de una identidad histórica y cultural. La armazón alegórica es sutil, fragmentada y a menudo ambigua, al punto que parece escondida y subliminal. Es difícil de percibir su sugestión e imposible de reducir a un significado unívoco. Esa es también su riqueza.

La dimensión alegórica del realismo mágico adquiere un claro relieve ante la diferencia entre *representar* e *ilustrar*, señalada por Scholes y Kellogg; o aquélla casi equivalente entre lo *mimético* y lo *didáctico*, propuesta por Friedman. "La ilustración difiere de la representación en el arte narrativo en que no busca reproducir la realidad sino presentar aspectos selectos de lo real". La alegoría histórica establece una "conexión ilustrativa entre ficción y realidad, cuyo vínculo es un aspecto de la semejanza general... Lo didáctico adquiere importancia en el arte narrativo cada vez que éste busca una conexión generalizada con el mundo real" (Scholes & Kellogg 1966). "Si el asunto gobierna la obra, si ella está organizada por las acciones y los motivos humanos de la acción, puede decirse que la misma es mimética. Si, en cambio, el asunto y los acontecimientos no gobiernan su organización formal, la obra es entonces didáctica; es decir, organizada por y para la ilustración de una idea" (Friedman 1975). El concepto alegórico, didáctico, ilustrativo, es afín en las artes plásticas al vínculo entre vanguardia y primitivismo, fundado —según la tesis de Rubin (1984)— en un cambio fundamental de la orientación artística: de un *realismo perceptual* (mimético) a un *realismo conceptual* (alegórico).

En el realismo mágico se da de manera preponderante una alegorización de la historia latinoamericana, o de determinados aspectos de ella. Mientras el lector accede al pacto lúdico, la narración le parecerá mimética, representativa de lo real, visto a través de un lente primitivo. Pero cada vez que su lectura recupera la perspectiva crítica, y añora una relación satisfactoria con su propio mundo hecho de convenciones modernas, hallará sólo semejanzas generalizadas con algunos aspectos

parciales de su realidad, suficientes, sin embargo, para reconstituir una imagen fragmentada, y altamente interpretativa, de algún aspecto definitorio de la realidad histórica de América.

La organización del relato se debe en poco a la dinámica del asunto o a la interacción dramática de los personajes. Aun el detallismo y las descripciones prolijas y barrocas rehuyen siempre la individuación, mantienen por el contrario una gran distancia afectiva, y destacan los aspectos más universales del hombre y del paisaje. Esa óptica a distancia mantiene los contornos al nivel de las semejanzas generales, lo que facilita la sugestión alegórica. La organización artística, la manera de relacionar las partes al todo, está concebida para facilitar la ilustración y el descubrimiento de una idea, para desarrollarla, fragmento a fragmento, hasta completar una imagen coherente de la interpretación sociohistórica. El avance de la trama obedece en poco a necesidades dramáticas o lógicas, y se establece más bien la preponderancia de una causalidad mágico-primitiva, tras la cual opera lo que Angus Fletcher (1964) ha llamado "causalidad alegórica" —el deseo de completar la idea.

En comparación con la alegoría tradicional, el realismo mágico muestra relaciones menos nítidas, más fragmentadas y difíciles. Peter Bürger (1986) ha observado que ese extremo fragmentarismo alegórico es característico del arte de vanguardia, adaptando para su análisis la teoría de Walter Benjamín (1977) sobre la alegoría barroca. Es a la luz del concepto de Benjamín que podemos comprender plenamente el funcionamiento de la alegoría dentro del realismo mágico. Primero, la alegoría saca un elemento de la totalidad del contexto vital, lo aísla, y lo despoja de su función original. La imagen alegórica es un fragmento, y es por tanto esencialmente opuesta al símbolo, que es orgánico. Luego, la alegoría reúne los fragmentos aislados de realidad y crea así un significado, pero un significado construido, que no se deriva ya del contexto original de los fragmentos.

Al señalar la dimensión alegórica de las obras, hay que destacar su afinidad con el primitivismo estético, de modo que la teoría del realismo mágico adquiera la debida coherencia y redondez. ¿Qué relación hay entre la alegoría histórica y las convenciones del pensamiento primitivo que informan los más variados procedimientos del realismo mágico? Lo alegórico no es aquí una mera añadidura. Ciertamente, es un elemento que consolida la verosimilitud del relato, pero además es un desarrollo natural, y muy acertado, de la estilización primitivista cultivada por estos autores. Entre las modalidades literarias, como sugiero a continuación, ninguna

guarda mayor afinidad y congruencia estética con el primitivismo que la alegoría.

Del lado de la recepción, Walter Benjamín sugiere que la alegoría "confronta al observador con la cara mórbida de la historia como un paisaje primigenio petrificado" (1977, 166); que su signo primordial es la "ruina", la fragmentación decadente que invita a una reconstrucción imaginativa. Esa imagen alegórica tiene gran trascendencia en las novelas del realismo mágico. En las ruinas de la Hacienda de Mezy, del Palacio Sans-Souci y de la Ciudadela La Ferrière en *El reino de este mundo*, en las ruinas de los bosques en *Hombres de maíz*, en las ruinas de los pueblos de Comala y de Macondo, y en las del propio manuscrito de Melquíades, la historia social aparece como historia natural, cuyo destino es la decadencia cíclica. Lo histórico es reducido a una imagen estática de la caducidad de los ciclos orgánicos. Esa alegoría de la historia asimila la Cultura a la Natura, lo humano a lo telúrico, lo social a lo orgánico; es una operación analógica, afín a la fatídica *lógica de lo concreto* que, según Lévi-Strauss, opera como procedimiento típico, en el pensamiento primitivo y en los relatos mitológicos.

Así contrasta la tendencia analógica de la mente primitiva con la tendencia historicista de la mente moderna:

> La mente salvaje profundiza su conocimiento con ayuda de *imagines mundi*. Construye estructuras mentales que facilitan la comprensión del mundo, en la medida en que se asemejan a éste. En este sentido el pensamiento salvaje puede definirse como pensamiento analógico. Pero también en este sentido se diferencia del pensamiento domesticado, uno de cuyos aspectos es el conocimiento histórico (Lévi-Strauss 1974, 263).

Esto explica la función alegórica destacada por Benjamín, como un recurso primitivizante. En el realismo mágico, la óptica primitiva construye *imagines mundi*; el lector escéptico las traduce a conocimiento histórico.

La alegoría es idónea con lo primitivo, porque patentiza lo abstracto, y asimila lo mental a lo sensorio. Así la definió Coleridge:

> Puede definirse la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de agentes y de imágenes para transmitir, bajo disfraz, ya sea atributos morales o conceptos de la mente que no son en sí mismos objetos de los sentidos, de manera que su diferencia se le presenta por doquier al ojo o a la imaginación, mientras que su semejanza se le sugiere a la mente, y todo esto conexamente, de modo que las partes se combinen para formar un todo coherente (en Clifford 1986, 101).

También Johan Huizinga destaca el carácter concreto y primitivo de la concepción alegórica:

> Todo realismo, en sentido medieval, desemboca en antropomorfismo. Una vez le atribuye existencia real a una idea, la mente quiere ver esa idea vivir, y sólo puede lograr esto al personificarla. De esta manera nace la alegoría. No es lo mismo que el simbolismo. El simbolismo expresa una conexión misteriosa entre dos ideas, la alegoría le otorga una forma visible (1954, 205).

La doble visión (o doble lectura) que se advierte en el realismo mágico, y que oscila continuamente entre lo literal y lo alegórico, es sustancialmente la misma a que nos animan los textos primitivos, los mitos, el *Popol Vuh*, el Viejo Testamento. Se trata de una doble perspectiva, la del creyente y la del escéptico, presente también, ni quien lo dude, en la mente primitiva. Donde el creyente quiere ver un significado literal, el escéptico busca acomodar un sentido alegórico. James Clifford, al investigar la retórica y la ideología de la etnografía moderna, concluye que aun todo texto etnográfico es "ineludiblemente alegórico":

> Los relatos específicos contenidos en las etnografías nunca pueden limitarse a una descripción científica mientras su objetivo sea el hacer humanamente comprensible la conducta (a menudo extraña) de un modo de vida ajeno. Decir que un comportamiento y unos símbolos exóticos tienen sentido, ya sea en términos "humanos" o "culturales", es proveer los mismos tipos de significados alegóricos añadidos que aparecen en las narraciones antiguas, las cuales interpretaban toda acción como "espiritualmente" significativa... Una conducta extraña es presentada como significativa dentro de una red de símbolos compartida —un terreno común de actividad comprensible, válido tanto para el observador como para el observado, y por extensión para todos los grupos humanos. Así, las narraciones etnográficas de diferencias específicas presuponen, y siempre remiten, a un plano abstracto de semejanza (1986, 101).

Finalmente, es de notar que la dimensión alegórica del realismo mágico, a la vez que lo asemeja al discurso mítico, bíblico o etnográfico, lo distingue marcadamente del relato fantástico, cuyo efecto depende de una lectura exclusivamente literal. Según Todorov, lo fantástico y lo alegórico son dos polos opuestos en la recepción del discurso narrativo (1980, 31, 58-74). La presencia de una dimensión alegórica será entonces otro elemento de deslinde, en la definición positiva del realismo mágico.

El deslinde del realismo mágico

Une croyance ne dure que le temps
de votre assentiment.
—Louis Vax

He indicado que un punto de vista ajeno a lo habitual es la categoría central del discurso mágico-realista. La perspectiva de un niño o de un demente, por ejemplo, puede también suplir un punto de vista insólito y presentar hechos extraordinarios como si fueran reales y cotidianos. Entonces, ¿por qué no considerar mágico-realistas las obras donde lo irracional surge de una perspectiva individual?

Amaryll Chanady arguye que: "Aunque el realismo mágico acostumbra mostrar una visión de mundo dominante dentro de una cultura específica, el establecer esto como criterio sería restringir innecesariamente el concepto. La perspectiva irracional pero coherente de un individuo puede ser percibida por un lector occidental de la misma manera que las supersticiones de una cultura extraña" (1985, 57).[8] El libro de Serrano Plaja, *Realismo "mágico" en Cervantes:* Don Quijote *visto desde* Tom Sawyer *y* El idiota (Madrid: Gredos, 1967), presupone una posición similar.

Pero la perspectiva individual es susceptible de tratamientos muy diversos según el autor y la época. Este tipo de obras se basa en la *interiorización* del punto de vista narrativo, mientras que el realismo mágico opera una *transculturación* del mismo. Hay sin duda similitudes en ambos procedimientos, pero también profundas diferencias de estilo, de intención estética, de técnica y de estructura narrativa y semántica. Si aceptáramos la perspectiva individual dentro del realismo mágico, tendríamos que aceptar la novela sicológica, existencialista y lírica de los años 40 y 50, y regresar a las definiciones que Usigli, Lins, Uslar-Pietri y Portuondo propusieran por aquellos años. Tendríamos también que dar

[8] En mis conversaciones con Amaryll Chanady he constatado que la hispanista y comparatista canadiense ha cambiado de opinión en este respecto. Sus más recientes investigaciones exploran justamente la dimensión etnológica del realismo mágico, amplían las conexiones culturales del término, y dan por impracticable el intento de definición excluyente (cf. Chanady 1995).

cabida a obras de muy variada tradición, como *El elogio de la locura*, *El Quijote*, *Los sueños*, *Tom Sawyer*, *El idiota*, y muchas más. Sería inútil, por otro lado, el intentar derivar de ese subjetivismo una poética común; en vano buscaríamos una relación histórica entre las obras, agrupadas de acuerdo a un mero recurso literario (el uso del narrador "falible" o "ingenuo"), y terminaríamos por estudiar el recurso y no las obras mismas.

Por eso he destacado deliberadamente el carácter colectivo del realismo mágico. Sólo dentro de lo colectivo se hace posible la *convención*, que es nuestra segunda categoría definitoria. La convención nos da la base de una poética así como un contexto interpretativo *intersubjetivo*, que tiene, por ende, verdadera especificidad estética.

La vigencia de la convención invalida también la conexión que se sugiere a veces entre el realismo mágico y la obra de Kafka, la cual presenta un caso especial, pues su originalidad consiste en desafiar todo intento de clasificación. El relato kafkiano tampoco se basa en la interiorización del punto de vista narrativo. Su extraña lógica se asemeja a veces a la de los sueños, pero no se justifica en ellos; *La metamorfosis* lo advierte claramente: "Una mañana, al *salir* de un sueño agitado, Gregorio Samsa *despertó* en su cama transformado en una verdadera alimaña". El autor nunca explica el por qué de los sucesos, los personajes los aceptan sin mayor consternación, y el lector se ve igualmente obligado a aceptarlos como un *fait accompli*. Lo irracional no es aquí producto de la mente de un niño, un soñador o un enajenado, ni de la cosmovisión de una cultura arcaica, sino que se presenta sin más como en un teatro de lo absurdo. Kafka destruye el texto de lo habitual, pero no lo suplanta con otro ninguno. Su método es negar toda convención, evitar deliberadamente la articulación de un significado fijo, y permanecer en ese campo de la indeterminación semántica que caracteriza a la *obra abierta* (Eco 1962).

En Kafka la fragmentación del significado lo aproxima a las teorías de Benjamín y Bürger acerca de la alegoría vanguardista. Sus relatos a menudo son calificados de "parábolas", pero se disuelven en paradojas cuando resulta imposible reconstruir su sentido alegórico. *La metamorfosis*, *El castillo*, *El juicio*, son paradojas: presentan el vehículo de una metáfora abierta, pero no su tenor. Su sentido ulterior se abre a las posibilidades de una multitud de lecturas. Estas características, sin embargo, nada tienen que ver con el sistema lúdico-alegórico de relaciones semánticas que presenta el realismo mágico, con su trans-

culturación del texto de lo convencional, ni con su afán de representar una ideología intersubjetiva.

En cuanto a la literatura fantástica, ya se ha visto que se trata de un género o subgénero literario, mientras que el realismo mágico es un estilo histórico. Por su canon genérico bien definido, se hace posible hablar de una "modalidad" de lo fantástico, mientras que una "modalidad mágico-realista" sería una proposición prematura que sólo se prestaría a mayores confusiones. Louis Vax habla también de un *sentimiento* de lo fantástico, pues: *"Bien éloigné d'être inféré par l'entendement, le fantastique est perçu par la sensibilité, au même titre que le gracieux, le tragique ou le comique"* (1979, 19). No puede afirmarse lo mismo acerca del realismo mágico.

En el relato fantástico lo sobrenatural *irrumpe* en un mundo sujeto a la razón. En el realismo mágico, en cambio, no hay irrupción: lo sobrenatural es parte consubstancial de lo cotidiano primitivo; lo irracional *es* la norma. Lo fantástico depende de un narrador-testigo competente, o cuya competencia no puede ser de plano descartada. Esto lo distingue de las narraciones de perspectiva ingenua o falible, sea infantil, demente, alucinada o primitiva. De hecho, lo fantástico a menudo explota el uso intensificador de un racionalismo extremo y de una exagerada agudeza de la observación, que lo asemeja al relato policial. Como el Auguste Dupin de los cuentos de Poe, el narrador por excelencia del relato fantástico es una mentalidad científica escéptica. A menudo el lector se identifica con ese narrador más que con los personajes, y asume ese mismo escepticismo que no admite sino un sentido literal para el relato, cerrándose a toda posibilidad alegórica, simbólica o lírica. Lo fantástico se nutre de la duda, de la ambigüedad, de la tensión; pues es la veracidad del relato y la realidad misma lo que se pone en tela de juicio.

Así, los personajes en el relato fantástico se sorprenden ante los hechos extraños y buscan a toda costa una explicación racional. Los personajes kafkianos, sin embargo, aceptan lo extraordinario sin justificación aparente, con enigmática naturalidad, lo que hace de su reacción un caso más extraño que los mismos sucesos inexplicables que presencian. Mientras tanto, en el realismo mágico los personajes, apoyados en la convención primitiva, justifican su aceptación de lo extraño, tanto como su sorpresa ante lo pedestre. El uso de la convención altera completamente la recepción del relato y anima ese doble movimiento que Irlemar Chiampi (1980) calificara de: "desnaturalización de lo real y naturalización de lo maravilloso".

Cercana al relato fantástico, está la llamada literatura de lo "extraño", mejor conocida bajo su denominación inglesa: *the uncanny*. Según Todorov (1980), lo fantástico se distingue por la *tensión* entre la posibilidad de una explicación racional de los eventos y la insinuación de una explicación sobrenatural que viola las leyes de la naturaleza. En el momento en que esa tensión se resuelve de una manera o de otra, el efecto de lo fantástico desaparece, y el relato termina por pertenecer a otro género: a la literatura de lo "maravilloso" si sobreviene una explicación sobrenatural, o a la literatura de lo "extraño" si se nos ofrece una explicación racional.[9] Ya que no ha faltado quien identifique fácilmente al realismo mágico con la literatura de lo "extraño" (cf. Anderson-Imbert 1975), es preciso apuntar diferencias esenciales.

Primeramente, lo *uncanny* existe como elemento incidental en muchos y muy diferentes tipos de relato. Lo que no existe como tal es una "literatura de lo extraño". El propio Todorov admite que "lo *uncanny* no es un género claramente delimitado, como lo es lo fantástico" (1980, 46). La existencia de lo extraño en la literatura es un asunto de contenido, no de forma, pero tampoco es en sí un tema literario. Hablamos, por ejemplo, de un "género gauchesco" porque sí existe un grupo de obras dedicadas específicamente al tema del gaucho, pero el problema de "lo extraño", como tal, nunca ha hecho escuela entre los narradores.

Además de ser muy refutable la existencia de una literatura de lo extraño, la propia "categoría" de lo *uncanny* está muy lejos de constituir un todo homogéneo. Existen al menos tres versiones de lo extraño. Llamémosle a una lo "extraño-sicológico", esos casos en los que la explicación racional de los hechos se basa en los sueños, la demencia, el alcohol, las drogas, las alucinaciones, la imaginación infantil, etc. Otra versión podría ser lo "extraño-científico". Por ejemplo, "El almohadón de plumas", de Horacio Quiroga, ofrece una explicación biológica: la extraña muerte de la joven resultó deberse a un parásito que habitaba en su almohada. En *La invensión de Morel*, de Bioy Casares, la explicación de los imposibles sucesos es provista por las ciencias físicas: una máquina muy avanzada produce imágenes holográficas indistinguibles de los seres reales. He ahí que lo extraño pasa de lo fantástico a la ciencia-ficción, sin tocar para nada el realismo mágico.

[9] En esto radica justamente la debilidad de la teoría de Todorov: un relato que ha sido cabal y formalmente "fantástico" hasta el final, dejaría de serlo si aun en su última frase se nos ofrece una explicación racional, lo que bastaría entonces para clasificarlo como "extraño".

Pero hay una versión de lo extraño que sí me interesa: lo "extraño-antropológico". El concepto literario de lo *uncanny* se deriva sobre todo del *Tótem y tabú*, de Sigmund Freud. Allí, Freud arguye que el hombre moderno ya no posee la idea original que connota la palabra "tabú", de origen polinesio. En cambio, los antiguos romanos sí tuvieron equivalente en el latín *sacer*, que tan pronto significa sagrado, como maldito, peligroso, prohibido. El *Webster* define *uncanny* como pavoroso, misterioso, que no es de este mundo, de carácter extraño y sobrenatural. Para los polinesios *tabú* designaba lo opuesto a la palabra *noa*, que significa ordinario y accesible. Según Freud, nuestro sentido de lo *uncanny* (*Unheimlichkeit*) es un vestigio del concepto primitivo del tabú: "Tal parece que le atribuimos el carácter de lo *uncanny* a todas esas impresiones que buscan confirmar la superstición, la creencia primitiva en la omnipotencia del pensamiento y el animismo en general, a pesar de que nuestro juicio hace mucho que lo ha descartado" (Freud 1938, 874). Entendido lo *uncanny* como vestigio primitivo, no sería erróneo caracterizar el realismo mágico como la literatura de lo extraño-antropológico, ya que allí lo *sobrenatural explicado* se justifica en la perspectiva arcaica. Aun así, la caracterización sería vaga: lo extraño-antropológico es parte del realismo mágico, pero no lo define como estilo literario.

En la literatura de lo "maravilloso", tenemos otro terreno colindante con el realismo mágico, pero distinto de él. En este renglón se incluye tradicionalmente a los cuentos de hadas, a la literatura artúrica, a los cuentos folklóricos, a las leyendas populares, a las fábulas y a los mitos antiguos. Lo maravilloso se presenta sin justificación racional alguna, y exige del lector moderno una total suspensión de la incredulidad, o una apertura también total a lo alegórico. La literatura de lo maravilloso carece en este sentido de toda pretensión de realismo.

Todorov ha aplicado con éxito, a la distinción genérica de las narrativas, una polaridad entre lo literal y lo alegórico, que resulta muy pertinente en este contexto:

> Existe entonces una escala de subgéneros literarios, entre lo fantástico (que pertenece a ese tipo de texto que debe ser leído literalmente) y la alegoría pura (que retiene solamente el significado segundo, el alegórico): una escala constituida en términos de dos factores, el carácter explícito de la indicación y la desaparición del significado primero... La fábula es el género que más se acerca a la alegoría pura, en el cual el significado primero de las palabras tiende a desvanecerse completamente. Los cuentos de hadas, que habitualmente incluyen

> elementos sobrenaturales, a menudo se aproximan a la fábula... Aquí el significado alegórico se hace explícito a un grado extremo: la moraleja (1980, 64-65).

Por contrapartida, en el realismo mágico subsisten ambos niveles semánticos, el literal y el alegórico, que exigen del lector una doble función. Ahí su tercer criterio definitorio: la manipulación dialógica del lector implícito, su predisposición a jugar un doble papel, a adoptar una doble perspectiva, la del primitivo y la del moderno, la literal y la alegórica, la del creyente y la del escéptico.

Entre los cuentos tradicionales de lo maravilloso y la literatura moderna del realismo mágico, media un cambio histórico cualitativo en la mentalidad del público lector, que se caracteriza por la disminución de la credulidad y el incremento de un racionalismo que culmina en la lectura crítica.

> Mucho de lo que hemos aprendido acerca de la mitología de tribus muy lejanas a nosotros —dice Lévy-Bruhl— es válido también para el folklor (especialmente los cuentos de animales) de nuestra propia cultura occidental... Esto clarifica todo lo que hay de misterioso, fantástico y extravagante en esos cuentos. Sólo hay que referirse a la mentalidad que les dio origen, y de inmediato reconocemos su afinidad con lo primitivo... Lo que los personajes dicen y hacen implica para ambos, el escritor y su público, lo que pudiéramos llamar una noción general *a priori* de la naturaleza y de la comunidad social... [Cf. mi concepto de la *convención transculturada.*] Así que lo que necesita explicarse no es el por qué de la ingenuidad con que muchas culturas más o menos primitivas creen mayormente en estos cuentos; sino al contrario, el por qué, en nuestra propia comunidad, hemos dejado desde hace tanto tiempo de creer en ellos. Sin duda se debe, en todo o en parte, a la estructura racional de la civilización desarrollada en la antigüedad clásica y legada a nosotros. De la totalidad de la experiencia humana, considerada válida en tiempos primitivos, algunos elementos fueron gradualmente excluidos: las nociones que no se sometían a verificación racional; es decir, las creencias místicas y demás evidencias de contacto con lo sobrenatural. Exceptuando la experiencia religiosa, todo cuanto rebasaba las fronteras de la razón vino a rechazarse por imposible. El mundo mítico, junto al mundo del folklor que apenas se distingue de aquél, dejaron de aceptarse como parte significativa de la realidad (1983, 253-55).

La semilla del racionalismo que sembrara la antigüedad clásica no germinó, sin embargo, hasta la Ilustración. Todavía la mentalidad popular de la Edad Media europea, y del bajo Renacimiento, era una mentalidad

crédula. Edmundo O'Gorman (1958) y Ángel Rosenblat (1965) han demonstrado hasta qué punto la credulidad del europeo prefiguró la primera visión del Nuevo Mundo recién descubierto, con sus reportajes sobre hombres con rabo, mujeres amazónicas, perros humanos y animales mitológicos; sus hallazgos del paraíso terrenal; y su búsqueda del Dorado y de la Fuente de la Juventud. Irving Leonard (1949) ha documentado cómo el prestigio de la imprenta hizo que muchos creyeran literalmente en los prodigios del Amadís y las novelas de caballería. Para algunos novelistas esa visión primera de las crónicas de la conquista es aun válida como precursora de una perspectiva hiperbólica de América en la novela contemporánea. Ya ha exclamado Carpentier que la historia de América toda es "una crónica de lo real maravilloso".

Sin embargo, el cambio histórico en la mentalidad del lector, en su noción de la realidad, en su modo de recepción, presupone una diferencia fundamental entre el realismo mágico y las narraciones tradicionales de lo maravilloso, una diferencia análoga a la que se obtiene entre el primitivismo y lo primitivo. En las narraciones tradicionales no hay cabida para una lectura crítica. Sólo es posible en ellas la dimensión lúdica, la aceptación del relato bajo sus propios términos dentro de la esfera del juego.

> Ahí la razón —añade Lévy-Bruhl— de que los cuentos folklóricos y de hadas continúen seduciéndonos. Tan pronto los oímos, echamos a un lado con feroz abandono nuestras inhibiciones. Al instante nuestra naturaleza salta libre de los encasillados habituales y se reafirma. No es que queramos negar perpetuamente la razón; y de hecho, si la necesidad surgiera, estaríamos listos para asumir nuevamente la carga racional. Pero su relajamiento, en tanto dura, nos gratifica y encanta en lo más hondo. Nos da la sensación de devolvernos, sin aparente cambio ni alteración, al mundo de nuestros ancestros. Y ahí encontramos, en plena flor de vida, vívidamente ante nosotros, el misterioso y fluido mundo de los mitos primigenios (1983, 256-57).

En cambio, cuando se trata de una novela moderna, ya no somos tan indulgentes. Si el cuento de hadas lo aceptamos sin protesta, a la novela llegamos con la coraza de una actitud crítica, que debe ser taladrada a fuerza de artilugios hasta ganarse nuestro asentimiento. En contraste con los relatos tradicionales de lo maravilloso, el realismo mágico invita a una lectura crítica, y ésta, como dije antes, tiene por resultado la alegoría histórica.

En cuanto a su primera función, la de la lectura crédula, en la sección precedente simplifiqué, diciendo que se basaba en un "pacto lúdico" entre autor y lector, en un guiño que los adentra en un juego con reglas propias, en el cual el primer requisito es ese beneficio de la duda que llamamos "suspensión de la incredulidad". Pero ahora debo puntualizar. La novela moderna no se gana tan fácilmente el asentimiento del lector. No es suficiente un mero guiño: tienen que estar presentes los hilos sutiles de la persuasión y de la seducción en el arte narrativo. Esto hace del realismo mágico narraciones muy diferentes y mucho más sofisticadas que las de lo maravilloso tradicional. Carpentier ha afirmado que la sensación de lo maravilloso "presupone una fe". Esta fe es algo más que la mera suspensión de la incredulidad, aunque tampoco está del todo ausente en ella el elemento lúdico.

> El problema de la creencia —dice Louis Vax, jugando un poco al abogado del diablo— es a la vez importante y complejo. La creencia es cosa fluctuante en su naturaleza y engañosa en sus manifestaciones. Los sabios etnólogos se complacen en descubrir rastros de una mentalidad animista o prelógica donde el buen pueblo a menudo no ve sino metáforas, jocosidades o artificios didácticos. Y no olvidemos que la creencia es cosa fugaz, que depende de la hora, del medio y del momento. El relato que a media noche nos hacía temblar nos hará reír a las nueve de la mañana... Una creencia no dura sino el tiempo de nuestro asentimiento.
>
> Y nada hay más caprichoso que la fe. Ella tiene sus intermitencias como el corazón y sus juegos como el amor. Hay quienes creen en el diablo, y quienes no creen, y aun quienes no creen sino a medias, y quienes fingen creer por juego o por obligación, y quienes fingen no creer por aparentar fortaleza. ¿Y cómo reconciliarse cuando las profesiones de fe, no contentas con inspirar las sospechas del prójimo, son flotantes en los mismos que las profieren, cuando el descreído juega a ser crédulo, y el crédulo a descreído, cuando el brujo juega a su brujería? (1979, 53-56).

Hay que aceptar entonces que la fe y la creencia son algo muy relativo, pero aun así son un asentimiento más fuerte que la mera suspensión de la incredulidad. Para las narraciones tradicionales de lo maravilloso es suficiente esa suspensión. Para la literatura fantástica, lo importante, como vimos, no es el creer, sino el alimentar la duda y la ambigüedad. En cambio, las novelas del realismo mágico exigen una fe, fluctuante y fugaz quizás, pero creencia al fin. Concretamente, es decir que si el lector acepta lo prodigioso solamente como una ficción de la imaginación primitiva, no ha hecho más que suspender su incredulidad y trivializar el relato. En cambio, si se le persuade a aceptarlo como una visión alterna a la suya,

pero igualmente válida, como un lenguaje otro, que traduce realidades esenciales que escapan a su propio lenguaje anquilosado y racional, entonces se le hace acceder a una fe relativa, que sin embargo le permite descubrir lo maravilloso, donde antes no hallaba sino lo trivial o lo exótico.

Para no debilitar la posibilidad de esa fe, el realismo mágico se cuida por lo común de una excesiva sugestión alegórica, presentando sólo fragmentos sutiles y dosificados de una semejanza general, y preservando la fundamental extranjía de ese mundo de ficción, donde el Otro no es un "nosotros", donde en el espacio de la lectura podamos ser seducidos a aceptar la verdad ajena como norma, a liberarnos por momentos de la carga racional, y creer que en algún instante de ese periplo heterológico nuestra fe quijotesca ha llegado a sembrar raíces en la otra orilla.

Ahí el sentido de la "fe" de Carpentier en lo que concierne al lector; sus implicaciones para el punto de vista del autor son más complejas, según se verá al estudiar la poética del novelista cubano.

Capítulo 3

Lo real maravilloso: Problemas de la poética de Carpentier

Para hablar de Alejo Carpentier (1904-1980) dentro del realismo mágico, hay que comenzar con algunas salvedades y acotaciones que no invalidan, sin embargo, su papel de iniciador. De su rica y heterogénea obra interesa sobre todo el primer Carpentier, ese ciclo de búsqueda de la expresión americana, que comienza con *Ecué-Yamba-O!* (1933), culmina con *El reino de este mundo* (1949), y se cierra con *Los pasos perdidos* (1953). Su narrativa posterior es menos relevante para el realismo mágico. En cambio, son importantísimos sus artículos de teoría y crítica cultural que culminan con un manifiesto, "De lo real maravilloso americano" (*El Nacional*, Caracas, 18 de abril, 1948), convertido en prólogo de la primera edición de *El reino de este mundo* y ampliado luego en su colección de ensayos, *Tientos y diferencias* (1964).

A primera vista parecería que es su teoría y no su práctica lo que sienta las bases del realismo mágico. Así lo afirma, por ejemplo, Suzanne Jill Levine:

> Al vincular *Cien años de soledad* con la obra de otro escritor latinoamericano, Miguel Ángel Asturias, es sobre todo la tradición no europea la que introduce el mito y la magia en la realidad cotidiana de la cultura latinoamericana. Pero si se quisiera trazar un paralelo entre *El reino de este mundo* y, por ejemplo, *Hombres de maíz*, de Asturias, habría que

> observar que mientras este último ve y muestra el mundo a través de los ojos de los mayas, el punto de vista de Carpentier es predominantemente europeo. En el primero no hay distancia entre la visión del narrador y la de sus personajes; en el segundo esa distancia está nítidamente señalada. Aunque es posible que sea Carpentier el que ha introducido en la literatura latinoamericana el concepto del "realismo mágico"... es indudable que fueron escritores como Asturias, Rulfo y García Márquez (seguidores del primero desde este punto de vista) los que consiguieron ponerlo en práctica realmente (1970, 566).

Si se piensa en la actitud racionalista, el tono culterano, el rebuscado lenguaje barroco y la obsesión por la detallada fidelidad histórica (en contraste con la desbordada libertad imaginativa de sus "seguidores"), se comprende el que se coloque a Carpentier primero entre los narradores mágico-realistas, pero a la vez separado de ellos por gruesos paréntesis y un puñado de notas al pie de la página.

Sin embargo, dejando a un lado diferencias de estilo personal y calando más en la estética de las obras, se verá que en *El reino de este mundo* sí hay una poética que sienta las bases del realismo mágico en todos sus aspectos fundamentales. "Cuando Carpentier propuso su tesis de 'lo real maravilloso' en 1949, intentaba no tanto definir un grupo de obras como fijar una dirección para la narrativa de Hispanoamérica. Su novela *El reino de este mundo* constituía, así, un ejemplo de esa dirección" (Alazraki 1976, 11). Pero esa labor programática presupone renunciar a ciertas opciones imaginativas y adoptar una ejemplaridad que gane prosélitos, por la coherencia de sus argumentos y su aptitud para mostrar (a veces demasiado) explícitamente las polaridades ideológicas que generan ese programa. En *El reino* sobresale, entre esas polaridades, el choque entre la visión europea y la americana primitiva. Ambas debían aparecer explícitamente en la novela y mostrar, con mutuo deslumbramiento, la posibilidad de un encuentro con lo insólito y lo maravilloso en el seno mismo de lo real. No era el momento de la imaginación desbordada, sino el de justificar una poética por sus raíces en la realidad histórica. Ello no impidió que Carpentier reconociera, como realización de su programa, el logro de una obra más imaginativa que histórica: *Cien años de soledad*, la que llamó "una de las obras maestras del siglo" (Porcel 1970).

Por eso, el justo lugar de Carpentier (y de su teoría de lo real maravilloso) dentro del realismo mágico no sólo hay que buscarlo en los fundamentos comunes de una poética, sino también en las diferencias que supone el inicio de una tradición.

El pensamiento sincrético de Alejo Carpentier

Alejo Carpentier es uno de los escritores más complejos de las letras hispanoamericanas. Su vasta cultura artística se conjuga en una fusión de formas y de ideas, donde la composición narrativa se refracta al contacto con principios derivados de la música, la pintura y la arquitectura. Su sensibilidad recibe variados influjos de las corrientes de la época —nativismo, vanguardia, marxismo, y aun algunos aspectos del existencialismo— y los refunde en un sistema de pensamiento propio, que gira en torno a una doctrina: "lo real maravilloso americano" con "lo barroco" como su forma de expresión idónea. Su actitud no es ecléctica. Nunca le interesó como tal sintetizar aspectos del pensamiento europeo. Los influjos que aceptó, los aceptó transformándolos en función de una orientación central: el americanismo, la búsqueda de "las esencias y las formas americanas". En este sentido, su pensamiento es profundamente *sincrético*.

El carácter culto del típico narrador carpenteriano ha hecho que se convierta en lugar común de la crítica el censurarle una supuesta "perspectiva europea" al mirar a América. Hoy habría que ajustar esa percepción al hecho que el autor intentó negarla, repetidamente, durante toda su vida profesional. En su conocido artículo de 1931, "América ante la joven literatura europea", ya Carpentier exclamaba que:

> En América Latina, el entusiasmo por las cosas de Europa ha dado origen a cierto espíritu de imitación, que ha tenido la deplorable consecuencia de retrasar en muchos lustros nuestras expresiones vernáculas... Hemos soñado con Versalles y el Trianón, con marquesas y abates, mientras los indios contaban sus maravillosas leyendas en paisajes nuestros, que no queríamos ver (1981, 55).

El nativismo que lo inspirara en su juventud a escribir poemas negroides y su primera novela, *Ecué-Yamba-O!: novela afrocubana* (1933), le sirvió para afirmarse desde el inicio en lo americano. Había en el primitivismo nativista un deseo de pintar lo autóctono, lo vernáculo, lo auténtico; y por lo mismo un *rechazo del exotismo* romántico-modernista de las generaciones anteriores. El negrismo caribeño no fue concebido para cautivar la imaginación exotista de Europa. Era un arte local para consumo local, una celebración de lo nativo al margen, incluso, del gusto europeizante de la burguesía criolla.

Carpentier renegó de esa primera novela cuando su descubrimiento del sincretismo cultural americano le reveló la "superficialidad" del nativismo, su carácter pintoresco, documental y provinciano:

> Al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación. Por ejemplo: el animismo del negro campesino de entonces; las relaciones del negro con el bosque; ciertas prácticas inicíacas que me habían sido disimuladas por los oficiantes con una desconcertante habilidad. Desde entonces desconfío, de un modo cada vez más fundado, de toda una literatura que solían presentarnos, hasta hace poco, como la más auténtica de América (1987, 11).

Su nativismo es transformado por el estudio del mito y del sincretismo. Llega así a concebir lo maravilloso como un aspecto insólito de la realidad cultural, *escondido* o "disimulado" bajo el disfraz de lo sincrético. Es decir, en ese carácter *oculto*, está la relación entre el sincretismo y lo real maravilloso. La labor del artista es descubrirlo y hacerlo manifiesto.

Luego, Carpentier halla en el *mito* la solución a uno de los problemas de la expresión americana que más le preocupaban y que el nativismo no alcanzaba a resolver: "hallar lo universal en entrañas de lo local" —según el decir de Unamuno. El mito, como visión trascendente, enlaza la perspectiva de una comunidad local con los trasfondos universales de lo humano. Pero no contento con generalidades, Carpentier se empeña en buscar correspondencias ocultas y específicas entre los antiguos mitos occidentales y las expresiones locales del indio y del negro campesino en la Latinoamérica actual.

> Un día, una casualidad feliz me hace volar (en el año 1947) a La Gran Sabana... un etnólogo que se encontraba haciendo trabajos de investigación en aquella región... me contó... de una guerra habida entre dos tribus causada por el rapto de una hermosa mujer. Me dije: "Bueno, pero esto, en el fondo, responde a los mitos universales. Esto es la guerra de Troya." Y a partir de ese momento empecé a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que nos habían llegado de Europa. Y pensando que hay una leyenda de Amalivaca, el Noé del Orinoco, que lo señala Humboldt y que lo dejó asombrado, empecé... a ***traer a Europa hacia acá y a verla de aquí hacia allá*** (1981, 104-106; mi subrayado)... En las ceremonias del vudú haitiano [y del candomblé

> brasileño] se hace un simulacro de inmolación de una virgen vestida de blanco (sustituida a última hora por una cabra blanca que es matada en su lugar), esta práctica es la misma del sacrificio de Ifigenia (1981, 18, 106).

Carpentier ve en estas "sincronías insólitas" otra forma de lo real maravilloso americano: "Hay en América una presencia y vigencia de mitos que se enterraron, en Europa, hace mucho tiempo, en las gavetas polvorientas de la retórica y de la erudición" (1981, 69). Esa idea se convierte en parte de su programa para la novela americana:

> Del mismo modo, cuando un novelista latinoamericano de las nuevas generaciones es capaz de desentrañar la presencia de un rito antiquísimo tras de un elemento folklórico ofrecido cada día a sus miradas... Analizando el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, Carlos Fuentes nos ha mostrado con suma perspicacia la urdimbre de mitos clásicos, universales, que podría advertirse bajo esa novela ejemplar (1981, 18).

Ahora bien, esa unión (utópica) de lo local y lo universal paradójicamente implica una asimilación de lo americano a lo europeo. Carpentier sabe que su medida de lo universal lo remite siempre a una escala occidental; sabe que la manera más natural de interpretar sus planteamientos es la de una América vista desde una perspectiva europea, pero eso negaría su autenticidad de escritor americano. Sagazmente, Carpentier se apresura a proponer una inversión de esa óptica: *"traer a Europa hacia acá y verla de aquí hacia allá"*. La postura de sus ensayos es inequívoca: mirar lo europeo en función de lo americano.

El afirmar, entonces, que en *El reino de este mundo* su punto de vista es "predominantemente europeo" —aunque esta observación de Suzanne Jill Levine es, en parte, muy razonable— equivale a caer en un planteamiento sumamente problemático. Para empezar, lo europeo no es ajeno a Latinoamérica. En las ciudades, el escritor o el lector medianamente instruido ha adquirido una educación occidental, aunque perciba, sin salir de su país, cercanías vivenciales de índole "primitiva" que también son parte de su patrimonio cultural, y que lo diferencian, digamos, de un lector europeo.

Carpentier es sobre todo *eso*: un escritor y un lector latinoamericano urbano, que se siente vivir en la confluencia de dos mundos, más por *eso* que por su ascendencia europea o por su estadía en París. A la vez, su regreso de Europa (1939), su exploración de Haití (1943) y del Orinoco (1947) representan un nuevo Descubrimiento, un *rito de tránsito* para el escritor latinoamericano, heredero de los cronistas de Indias. Y si se ha

dicho que estos últimos veían a América en función de Europa, y buscaban a cada paso confirmar en el nuevo continente la vigencia de sus propios y viejos mitos (O'Gorman 1958), Carpentier parece sugerir otro aspecto del Descubrimiento, el del "conquistador conquistado". ¿Qué ocurre cuando el descubridor, transformado por América, vuelve los ojos a Europa? El *"traer a Europa hacia acá y verla de aquí hacia allá"* es para Carpentier la trayectoria esencial de la *perspectiva criolla*, la que empieza a fraguarse desde el instante en que Bernal Díaz del Castillo, deslumbrado por la ciudad de Tenochtitlán, volvió los ojos a Europa, para vislumbrar cuán pequeño era París. Entonces, ¿no puede argüirse con el mismo derecho que, culta pero criolla, la perspectiva de Carpentier es "predominantemente americana"?

Si engañoso es el narrador carpenteriano, no es menos problemático el querer ubicar *aquí* o *allá* esa óptica refractaria que conjura "lo real maravilloso". Roberto González Echevarría ha apuntado que "suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea" (1974, 39). Es decir, una perspectiva americana, "por definición", miraría lo americano desde dentro; pero lo mismo visto desde dentro es homogéneo, familiar, ordinario. "Toda maravilla es una distanciación, una separación... Hay que verla desde afuera para verla como tal". Esta observación era necesaria y ha sido muy importante para esclarecer los *límites* filosóficos de la teoría de lo real maravilloso. Se constatará, sin embargo, que Carpentier no proponía aquí una filosofía, no una "ontología" de lo americano (aunque utilice livianamente esa palabra en su prólogo), sino un programa, un llamado ideológico a los artistas a sumirse en la realidad americana, desdeñada por el modernismo y nunca suficientemente rescatada por la vanguardia.

Para Carpentier, lo maravilloso sí está en América, en la Otredad interior y primitiva de la cultura, que subsiste a pesar de conquistas, evangelizaciones, genocidios, esclavitudes, rechazos, negaciones, olvidos y todos los intentos de la "civilización" por imponer el Orden sobre la "barbarie". "Las *utopías* consuelan... Las *heterotopías* inquietan" —diría Foucault, pues al igual que la historia de la locura, la historia de la barbarie "sería la historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez *interior y extraño* y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo" (Foucault 1982, 9).

Es cierto que la postura de Carpentier no es la más natural: eso de *"traer a Europa hacia acá y verla de aquí hacia allá"* para advertir, como Bernal Díaz, que lo maravilloso está en América, presupone para el

escritor latinoamericano una verdadera torcedura de cuello. Y es que de eso se trata, de "torcerle el cuello al cisne" del modernismo, no como quería la vanguardia sino, ahora, en un nuevo sentido: para que *retorne* la mirada a la realidad americana y advierta que lo maravilloso no está *afuera*, en la falsa "lejanía" de una Europa que bebemos desde chicos en textos escolares; sino que nuestra verdadera otredad está *adentro*, en la que Martí llamó "nuestra América", en "la primitiva América" de Bello, por tanto tiempo ignorada y desdeñada. Pues hay que constatar que el prólogo de *El reino de este mundo* es en parte una respuesta directa al "Prólogo" del Rubén Darío de *Prosas profanas*:

> ¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis! Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer (Así lo cita Carpentier, 1981, 10-11.)

Se comprende que Darío hallase aburrida y homogénea a su nativa Centroamérica y buscase lo maravilloso en la distanciación de las japonerías de París. Pero, si la maravilla está siempre en la otra orilla, ¿será la perspectiva de Darío, "por definición", auténticamente americana, y europea la de Carpentier? En sus ulteriores consecuencias, tanto los postulados de Carpentier, como las refutaciones de sus críticos, conducen a un absurdo.

El postulado de la "perspectiva americana" no es refutable ni verificable dentro del relativo contexto dialógico y heterológico al cual ese postulado pertenece. En *El reino de este mundo*, como en gran parte de su obra, lo que prevalece es el encuentro de dos mundos en relación, no dialéctica, sino dialógica, irreductible. El decidir cuál se supedita a cuál es caer en un juego de espejos o en una espiral heterológica interminable; es querer detener unívocamente el diálogo cultural de mutuo descubrimiento y redescubrimiento que comenzó en 1492, y que no ha de detenerse mientras coexistan aspectos diferenciales entre ambas culturas. Se ha insistido incluso en que, "sin darse cuenta", escritores como Asturias y Carpentier "encierran al indígena en la imagen que Europa tiene de él" (Karp-Toledo 1982, 106). Pero lo ingenuo sería creer que Carpentier ignoraba todo esto. Suponer que no advertía contradicciones venideras sería reducir su postura a una sencillez inconcebible en él. Es precisamente porque se percata de que, por vía exclusivamente racional, sus postulados no conducen a lo real maravilloso americano, sino a paradojas como las que hemos visto, que Carpentier apela finalmente a lo

irracional para llegar a su objetivo. Es entonces que propone la frase más sorprendente de su prólogo y, por lo mismo, la más incomprendida: "Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe".

Vale decir —y es aquí que Carpentier ha sabido escapar al escrutinio con habilidad chamanística—, que detrás de toda la fachada barroca de su narrador, supuestamente europeizante y racional, las conclusiones del autor son (quizás a pesar suyo) *deliberadamente irracionales*. No pueden ser refutadas con argumentos lógicos. Ese disimulo de lo irracional, oculto bajo la máscara del raciocinio, es el ulterior sincretismo barroco en el pensamiento de Alejo Carpentier.

Del surrealismo a una mística de lo americano

Para comprender la función y trascendencia de lo irracional dentro de la teoría de Carpentier, es necesario remitirse a su raigambre surrealista, a partir de la cual su pensamiento llega a una concepción primitiva del arte, apoyada en el sincretismo y en el animismo.

Se sabe que en París Carpentier se integró al movimiento surrealista, lo cual es cierto en cuanto a sus tertulias en el Café de la Cupole. Pero Carpentier apenas practicó el surrealismo en cuanto a sus "fórmulas consabidas" para "suscitar lo maravilloso a todo trance" por "medios artificiales" y "trucos de prestidigitación" —según lo censura en su prólogo. Lo que sí guardó del surrealismo fue una sensibilidad y un concepto ulteriormente irracional de lo maravilloso; y fue eso lo que intentó trasladar al plano de la realidad americana.

La doctrina del *encuentro imprevisto*, centro mismo de los experimentos surrealistas (ideada por Breton siguiendo la "libre asociación de ideas" de Freud), consistía en la yuxtaposición de los objetos más dispares, para educir del subconsciente figuraciones que establecieran una relación irracional (léase "surreal" o "maravillosa") entre tales objetos. Análogamente, Carpentier ve en el "choque de culturas" (que se dio de manera privilegiada en América gracias al Descubrimiento) un encuentro imprevisto de los idearios universales, proceso *generador* de lo maravilloso en la realidad. La yuxtaposición de culturas dispares produce relaciones y mezclas sincréticas que tienen también una base irracional.

Por eso, Carpentier confiesa: "He dicho que me aparté del surrealismo... pero el surrealismo sí significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido"

(Leante 1977, 63). El "animismo", el "sincretismo", "ciertas prácticas inicíacas que me habían sido disimuladas por los oficiantes", son texturas que Carpentier aprendió de la antropología y de lecturas americanas, pero fue a través del surrealismo que las interpretó y que comprendió su relación con el arte y su potencial para la formulación de una poética.

El concepto del sincretismo, que tan privilegiado lugar ocupa dentro de la estética de Carpentier, está decididamente matizado por las ideas surrealistas. El surrealismo y el psicoanálisis conciben la siquis individual como un témpano de hielo: la conciencia y la razón son apenas la pequeña arista visible en la superficie; debajo, la gran masa sumergida del subconsciente y lo irracional. El sincretismo, según lo concibe Carpentier, reproduce esa misma imagen al nivel de la cultura o, si se quiere, de la siquis colectiva: en la superficie, una realidad llana, hecha de prácticas cotidianas que no llaman la atención; y debajo, vedado a los no iniciados, un significado profundo que alcanza lo mítico y lo universal. Al igual que en el surrealismo, la revelación o el descubrimiento de ese segundo nivel, que esconde las profundas riquezas de la realidad, presupone cierto ángulo de visión que tiene como recompensa la sensación de lo maravilloso.

Obsérvese en la descripción de su prólogo una clara transposición de los procesos surrealistas, al plano del sincretismo:

> Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*.

En el fondo, lo que Carpentier propone no es una filosofía ni una ontología, sino una *mística* de lo americano. Su prólogo censura a los que fundan "sectas literarias, grupos vagamente filosóficos, ...sin ser capaces de concebir una mística válida ni de... jugarse el alma sobre la temible carta de una fe." El sentido de estas ideas se clarifica en un artículo contemporáneo del prólogo, recogido en *Tientos y diferencias* bajo el significativo título de "Visión de América". Me permito citarlo, intercalando entre corchetes los fragmentos pertinentes del prólogo:

> {Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente.} En 1780 seguían creyendo los españoles en el paraíso del Manoa, a punto de exponerse a perder la vida por alcanzar el mundo perdido, reino del último Inca. En 1794, año en que París elevaba cantatas... a la Razón y al Ser Supremo, el compostelano Francisco Menéndez andaba por tierras de Patagonia buscando la ciudad encantada de los Césares. Y es que América alimenta y conserva los mitos con los prestigios de su virginidad, con las proporciones de su paisaje, con su perenne "revelación de formas". {por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.} De ahí que la Gran Sabana —confundida con El Dorado— fuese siempre un excitante para el don adivinatorio de los poetas, una fascinante luminaria para esos otros poetas que fueron los aventureros capaces de jugarse la vida sobre la fe de una leyenda (1987, 184).

Varias ideas se sugieren aquí. Primeramente, Carpentier apela a una mística del paisaje americano, inspirada en el viejo determinismo geográfico de los naturalistas Humboldt y Schomburgk pero intensificada por la idea spengleriana de una "revelación de formas" que moldea la sensibilidad de cada cultura. Junto a esta mística del paisaje, la confluencia de idearios y el mestizaje crean la predisposición de la leyenda y la expectativa de lo maravilloso. Puede verse ahora que la perspectiva europea que verdaderamente le interesaba a Carpentier era la de los deslumbrados que se lanzaban a empresas tan históricas como fantásticas, aun en tiempos de la Revolución Francesa y la Edad de la Razón. En esa época sitúa el autor las tramas de *El reino de este mundo* y de *El siglo de las luces*, precisamente para burlarse del culto moderno a la Razón y demostrar, mediante el ejemplo de personajes históricos, que en el fondo, sincréticamente, son *la fe* y *el mito* los que verdaderamente mueven los engranajes colectivos del acontecer humano. Por eso la historia de América será para él un encuentro constante con lo irracional, una "crónica de lo real maravilloso".

El surrealismo le proporcionó a la teoría de Carpentier tres premisas fundamentales: que la fuente y el objetivo del arte es el descubrimiento de lo maravilloso; que lo maravilloso es todo lo irracional; y que lo irracional está siempre oculto, latente, bajo el barniz racionalista de la civilización.

La "fe" de Carpentier como filosofía del arte

Carpentier pasa de la realidad geográfica, cultural e histórica, a una mística de lo americano; sólo faltaba transformarla en una poética. Sin olvidar este paso, el autor concluye el fragmento antes citado, señalando el "don adivinatorio" de los poetas, que los hermana con los visionarios descubridores. Es decir, se remonta al concepto del "vate" (poeta adivino), que representa el origen universal de la literatura en las culturas primitivas. Como el *gran lengua* de los mayas y el *griot* africano, el *vates* greco-latino cumple esa función universal y compleja, de poeta, narrador, historiador, místico y profeta: su contacto con los mitos ancestrales, destinados a repetirse, los constituye en intérpretes de la realidad presente y por venir. La poética de Carpentier apela a ese concepto primitivo de la literatura y de la historia, y por eso "presupone una fe". Su referencia a la fe voluntariosa del Quijote reconoce irónicamente que lo real maravilloso americano es en el fondo un *mito literario*.

La propuesta que "la sensación de lo maravilloso presupone una fe" ha dado mucho que debatir. Se ha cuestionado si ese requisito se aplica a los personajes, al lector, al narrador o al autor. Me parece que se trata de una expresión polivalente y que su sentido, como se verá, se extiende a todos esos niveles. Sin embargo, lo que me interesa destacar ahora es que ese cuestionamiento ha quedado en lo superficial, que en su sentido más profundo la "fe" de Carpentier se refiere a una concepción fundamental del arte y la literatura, según he comenzado a sugerir.

No debe olvidarse que la recuperación de los orígenes del arte y, por ende, de su autenticidad, es uno de los temas centrales de *Los pasos perdidos* (1953), cuyo protagonista se remonta al Amazonas a buscar los orígenes de la música en el animismo del cazador primitivo que cree poseer la presa al imitar sus sonidos. Con esa "fe", Carpentier defiende una visión del arte en la cual Europa ha dejado de creer hace ya mucho tiempo, pero que todavía sobrevive en las creencias primitivas de América:

> Así como en Europa occidental el Folklore danzario, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso inicíaco: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Corpus, que aun puede verse en el pueblo de San Fernando de Yare, en Venezuela (Prólogo).

En Occidente han triunfado en cambio la razón, la ciencia y la incredulidad. Este fenómeno, tan reciente dentro de la historia humana, ha traído entre sus vertiginosas consecuencias lo que el antropólogo Max Weber llamara la "desmagificación" del mundo. El arte, para Carpentier, debe cumplir una función "remagificadora" que contrarreste la ciencia, en lugar de basarse en ella como querían los movimientos de vanguardia. "De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante años— nunca fue sino una artimaña literaria" (Prólogo). La autenticidad del arte no reside, para Carpentier, en derivar una poética de los últimos avances de la ciencia occidental; la autenticidad, por el contrario, se halla siempre en el regreso a los orígenes. En América, donde esa "fe" que es fuente del arte aun se halla viva, el artista goza de la oportunidad privilegiada de recuperar, en pleno siglo XX, las raíces primigenias del arte y la frescura de la Creación. El concepto de la "fe" marca el itinerario hacia una poética. De una orilla a otra, de la realidad a la poética, la programática de Carpentier tiende en la superficie un puente de argumentos racionales y de ejemplos históricos y concretos. Al escarbar un poco más, empero, se advierte que ese puente está sostenido por dos pilares no racionales: a orillas de la realidad, una mística de lo americano; y a orillas de la poética, el concepto de la "fe" como fuente primigenia del arte. Por otro lado, es de notar que ese cimiento irracional (que rara vez se deja insinuar en la arquitectura de su discurso), es lo que Carpentier se esmera en ocultar con el barniz racionalista del lenguaje y la obsesión por la fidelidad histórica. Luego de sus revelaciones referentes a la mística y a la fe, el autor concluye su prólogo procurando negar todo mecanismo fabulador:

> Sin habérmelo propuesto de modo sistemático, el texto que sigue ha respondido a este orden de preocupaciones. En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios... dejándose que lo maravilloso ***fluya libremente*** de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. (*El énfasis anterior es mío.*)

Es significativo que ese prólogo revelador fuera suprimido a partir de la edición original de *El reino*, y que Carpentier no volviera a insistir en su controvertido concepto de la "fe". Años después, cuando reimprime una

versión ampliada del prólogo en *Tientos y diferencias*, Carpentier mitiga el problema de la "fe", intentando reemplazarla con otro concepto del arte que plantea una relación directa entre realidad y poética:

> He sido sensible a la nada ficticia belleza de Pekín...me he detenido, asombrado, ante las piedras montadas en pedestales, puestas a contemplación como objetos de arte, que se ofrecen en uno de los patios del Palacio de Verano... magnificación del *ready made* de Marcel Duchamp, cántico de las texturas, de las proporciones fortuitas, defensa del *derecho de elección* que tiene el artista, detector de realidades, sobre ciertas materias o materiales que, sin haber sido trabajados por la mano humana, surgen de su ámbito propio con una belleza original que es la belleza del universo (1987, 66).

Se trata de una metáfora que expresa un ideal utópico del arte, en el cual el artista no es un creador ni un artífice, sino un simple descubridor de realidades ocultas. Lo maravilloso está ahí, sin haber sido trabajado por la mano humana: el artista no hace más que destacarlo y ofrecerlo a contemplación, dejando que "fluya libremente" desde la realidad misma. Carpentier insiste igualmente en que lo maravilloso se halla en América "al estado vivo, al estado bruto, ya hecho, preparado, mostrado" (1987, 97). "Lo real maravilloso que yo defiendo es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano... sólo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo" (115, 118). En esta versión, el autor propone un realismo radical de perspectiva "ingenua", en el cual su concepto de la "fe" parece no intervenir.

Sin embargo, Carpentier no ha olvidado la "fe" como base de su filosofía del arte, cuya metáfora más completa y justa aparece en *El recurso del método* (1974). Allí, el artista primitivo es el personaje Miguel Estatua, cuyo animismo parece infundirle vida a aquellas piedras estériles del jardín de Pekín:

> Maestro barrenero, ...el negro se había hecho famoso...por su descubrimiento de que podían sacarse animales de las piedras... El sabía, desde luego, que los árboles del monte son seres vivos, a los que puede hablarse, y que, cuando se les dice las palabras adecuadas, contestan con el crujido y el movimiento de sus ramas. Pero un día...se había encontrado con una piedra gorda, que tenía como dos ojos y un asomo de narices con esbozo de boca. —"Sácame de aquí" —parecía decirle. Y Miguel, tomando su barrena y su martillo, había comenzado a rebajar ahí, a desbastar allá, liberando patas delanteras, patas traseras, ...hallándose ante una enorme

> rana, a sus manos debida, que parecía darle las gracias... Entusiasmado con su descubrimiento, Miguel empezó a ver las rocas sueltas, los esquistos, las materias duras que lo rodeaban, con ojos nuevos. Aquello... encerraba un murciélago, pues le asomaban las puntas de las alas. Allá había un pelícano... De aquel pedregal quería huir un gamo, desde siempre echado en espera de liberación. —"La montaña es una cárcel que encierra a los animales... Los animales están dentro: lo que pasa es que no pueden salir hasta que alguien no les abra la puerta". Y a la luz empezó a sacar... palomas enormes, búhos, jabalíes... Y Miguel miró todo aquello... y vio que todo era bueno, y como estaba cansado de tanto trabajar descansó un séptimo día (1984, 77-78).

La imagen es paradójica. La esencia del arte está "a medio camino", como diría Coleridge, entre descubrimiento y creación. La "fe", el animismo, el sincretismo de las piedras, recobran aquí su función esencial. El artista primitivo se mantiene apegado al origen animista del arte, pero también mira las materias "con ojos nuevos" como le corresponde al artista moderno. Aquí, el sujeto no está ausente en el objeto. El expresionismo primitivo de Miguel Estatua recuerda los cuadros surrealistas de Max Ernst, pintados sobre madera, siguiendo con fidelidad las formas naturales y azarosas de la veta. Es ése finalmente el ideal de Carpentier: crear una novela siguiendo las vetas de la historia y los asomos de formas que se insinúan en la naturaleza americana; desbastar aquí, pulir allá, y liberar lo maravilloso que desde siempre estaba, subyacente, en la realidad. El éxito del escultor primitivo no está en esculpir estatuas muertas: "Yo no saco retratos de parecido" —decía Miguel. Su secreto está en *creer* en la vida propia del objeto, en esculpir fetiches, figuras imbuidas de una potencia universal que, como en la escultura africana, se expresa desde dentro del objeto, con una explosión de formas. De modo análogo, Carpentier busca desentrañar, bajo las prácticas cotidianas del hombre americano, no la mera coincidencia con los mitos ya olvidados en Europa, sino el rito vivo. Lo real maravilloso presupone esa "fe"; presupone, en concepto y ejecución, un calculado *primitivismo artístico*.

En cuanto a sus significados pragmáticos, la "fe" que propone Carpentier presenta, por lo general, pocas dificultades. Decir que sus personajes —Ti Noel, Mackandal, Bouckman— son creyentes, resulta trivial; también es evidente que otros, como Monsieur Lenormand de Mezy, representan la incredulidad europea. La "fe" del lector, según indiqué en el capítulo anterior, es algo más que una mera suspensión de la incredulidad: es un relativo reconocimiento de validez en la cosmovisión

primitiva. No es necesario que el lector crea literalmente en los poderes licantrópicos de Mackandal, sino que "crea", como Carpentier, que fue la "fe" de los esclavos (el vudú), y no las ideas de la Edad de la Razón (Voltaire y Rousseau), lo que verdaderamente impulsó la Revolución Haitiana. En *El reino de este mundo*, el vudú convence más que la Enciclopedia, porque la realidad de sus consecuencias le da a la leyenda algo más que veracidad, le da validez y trascendencia histórica.

El narrador también participa de esa "fe" relativa, cuando —aun sin afirmar la veracidad del mito, pero sí su vigencia— *simpatiza* con la perspectiva primitiva de sus personajes. El problema surge cuando intentamos adjudicarle, al autor en sí, algo más que una "fe" relativa y puramente literaria. "Si lo real maravilloso sólo se descubre ante el creyente, ¿qué esperanzas puede tener de aprehenderlo y manifestarlo Carpentier?" (González Echevarría 1974, 37). Es ilusorio el que un autor moderno pueda, borrando siglos de civilización, acceder a la conciencia del primitivo. Por eso nadie cree en la posibilidad de que Carpentier, el autor de carne y hueso, participe de esa "fe" como verdadero creyente. El de la "fe" es ese autor fingido que siempre sirve de máscara al autor real, según lo ha demostrado perspicazmente Wayne Booth:

> Nuestro problema actual es la compleja relación del llamado autor real con las varias versiones oficiales de sí mismo. Varias versiones debemos decir, porque no importa cuán sincero trate de ser un autor, sus diversas obras sugerirán diferentes versiones, diferentes combinaciones ideales de normas. Así como las cartas personales de uno sugieren diferentes versiones de uno mismo, según las diversas relaciones con cada destinatario y el propósito de cada carta, también el escritor se presenta con un aire diferente según las necesidades de cada obra (1961, 71).

La "fe" de Carpentier, como la del Quijote en el Amadís, es una fe puramente literaria. El Carpentier fingido que nos presenta *El reino de este mundo* es un autor que cree en la posibilidad de contacto con la conciencia primitiva. El Carpentier real sabe que el lector no tardará en dudar, y que la autoridad del texto entrará en crisis tan pronto se cuestione su legitimidad como portavoz de una conciencia ajena. Por eso, en su próxima novela, *Los pasos perdidos* (1953), encontramos a un Carpentier muy diferente, a un Carpentier consciente de la imposibilidad de comunión verdadera con el Otro, con el primitivo, representado en la inalcanzable Rosario. El protagonista intentará regresar al mundo primigenio, pero advertirá que es imposible "desandar lo andado". Por eso

he dicho que *Los pasos perdidos* representa el final de un ciclo en la narrativa carpenteriana de lo real maravilloso.

El único aspecto de la "fe" que sobrevive a esa novela es aquel que verdaderamente le interesa a Carpentier: la "fe" como programa, como llamado al artista latinoamericano, y como señalamiento de la fuente originaria y genuina del arte. Este sentido fundamental se advierte mejor al considerar su opuesto: el "descreimiento" que Carpentier combate. En *Los pasos perdidos*, el narrador lamenta su encuentro con tres jóvenes artistas americanos —un músico blanco, un poeta indio y un pintor negro— que interrogaban a los forasteros sobre un tema único, París y su arte, sin interesarles para nada sus propias tradiciones. "Los veía yo enflaquecer y palidecer en sus estudios sin lumbre... Al cabo de los años, luego de haber perdido la juventud en la empresa, regresarían a sus países con la mirada vacía" (1973, 72-76). Luego de su encuentro con lo primigenio viviente en el corazón del Orinoco, y de regreso a la metrópolis, el narrador de esta novela contrasta su experiencia, con el "primitivismo" racional y descreído de la vanguardia europea:

> Me detengo ante la vitrina de una galería de pintura, en que se exhiben ídolos difuntos, vaciados de sentido por no tener adoradores presentes, cuyos rostros enigmáticos o terribles eran los que interrogaban muchos pintores de hoy para hallar el secreto de una elocuencia perdida... —la fuerza elemental de los ritmos primitivos. Durante más de veinte años, una cultura cansada había tratado de rejuvenecerse y hallar nuevas savias en el fomento de fervores que nada debieran a la razón. Pero ahora me resultaba risible el intento de quienes blandían máscaras del Bandiagara, ibeyes africanos, fetiches erizados de clavos, contra las ciudades del *Discurso del Método*, sin conocer el significado real de los objetos que tenían entre las manos. Buscaban la barbarie en cosas que jamás habían sido *bárbaras* cuando cumplían su función ritual en el ámbito que les fuera propio — cosas que al ser calificadas de "bárbaras" colocaban, precisamente, al calificador en un terreno cogitante y cartesiano, opuesto a la verdad perseguida. Querían renovar la música de Occidente imitando ritmos que jamás hubieran tenido una función *musical* para sus primitivos creadores (1973, 250-1).

Nuevamente afirma que lo genuino, el mito vivo, está en América.

En *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría, hay un ejemplo perfecto del "descreimiento", que aclara por contraste la "fe" de Carpentier, en lo que se refiere al autor real. Ciro Alegría, que convivió en su juventud con los indios de Huamachuco en la selva peruana, describe maravillosamente en su novela el animismo del indio y su

comunión mágica con la tierra. Sin embargo, al final de la obra, lo que triunfa en el indigenismo de Alegría no es el indio, sino la denuncia ideológica inspirada en el marxismo de Mariátegui, Vallejo, Haya de la Torre, el APRA y el sindicalismo peruano. El personaje Benito Castro, nieto del viejo cacique indio, regresa de su peregrinaje por los puertos y ciudades del país, para hallar a su Comunidad indígena en la más abyecta miseria, víctima del despojo de los gamonales, de la sequía y de las malas tierras recibidas. Una laguna situada en los linderos del terreno expropiado representa la salvación de las cosechas sedientas, pero la superstición de los indios achaca a la laguna un tabú que prohíbe explotarla, mientras que los métodos encantatorios de sus brujos carecen de toda efectividad. Benito, que regresa de la ciudad como portador del progreso, la educación y la tecnología, asume el liderato y salva las cosechas, abriendo un cauce a las aguas mediante el uso de la dinamita. En tanto, las antiguas creencias indígenas quedan relegadas al plano de la superstición y la ignorancia, subrayando el descreimiento del autor.

Ahí están claramente el sentido y la función de esa "fe" que Carpentier prescribe para el artista latinoamericano. Si el cosmopolitismo modernista y vanguardista había abandonado lo americano, el regreso a lo autóctono, en el mundonovismo de Rivera y de Gallegos, en el indigenismo de Icaza, Vallejo y Alegría, terminaba por rechazar la cultura indígena en favor de un progreso esencialmente importado. Tan pronto se considera que era ése el panorama histórico-literario heredado por Carpentier, se advierte la inteligencia de su programa para una nueva novela. Mientras la crítica se ufanaba señalando la falsedad de su "fe", lo que Carpentier tenía en mente era un proyecto muy razonable para el artista americano: rescatar la validez del pensamiento y la cultura no europea de su país, que era, después de todo, el terreno para una estética propia que le permitiera aportar de su *diferencia*, en lugar de imitar o desperdiciar su "juventud" tratando de innovar sobre una estética europea cada día más trillada y desvinculada de sus propios orígenes, y de los orígenes humanos del arte universal.

Carpentier estaba ya muy de vuelta de los problemas que su crítica creía descubrir. Suponer en él inconscientes contradicciones entre su teoría y su narrativa, como a menudo se ha señalado, subestimándolo, no es penetrar en su pensamiento sino distorsionarlo, buscando en él una ontología que no está ahí. Lo que sí está es una visión poética de la realidad cultural americana y, de acuerdo a ella, un programa con el cual sus obras se muestran perfectamente consecuentes.

Lo real maravilloso y el realismo mágico

Ahora puede delinearse con mayor claridad la relación entre "lo real maravilloso" y el "realismo mágico". Gran parte de la crítica no reconoce diferencia entre ambos; otra parte los distingue mediante opuestos irreconciliables, como "impresionismo / expresionismo" u "ontología / fenomenología" (Volek 1975). El inventario de esas divergentes opiniones ya se ha hecho (Barroso 1977). Mi propósito será más bien señalar la diferencia (no la oposición) y explicar la estrecha relación entre ambos conceptos.

El proyecto de Carpentier se reparte necesariamente en tres aspectos: realidad, percepción y expresión. Lo real maravilloso se refiere únicamente a los dos primeros: datos más o menos objetivos acerca de la naturaleza y del hombre americano (lo real), percibidos desde el ángulo adecuado, afectan al sujeto de tal modo, que éste los interpreta como "maravillosos". En cambio, el "realismo mágico" es, desde luego, un "ismo": no algo que se *es* sino algo que se *practica*, un modo de expresión, un conjunto de procedimientos. Su relación directa no es con la realidad, sino con el arte (léase "artificio"). De ahí el que "lo real maravilloso" y el "realismo mágico" no puedan ser sinónimos. Sin embargo, su relación es estrecha. El realismo mágico puede entenderse como expresión literaria de lo real maravilloso (relación análoga a la del primitiv*ismo* y lo primitivo). Por otro lado, la idea de lo real maravilloso provee las bases de realidad y percepción que le otorgan a la *práctica* del realismo mágico cierto sentido de autenticidad, sin el cual sería gratuito su artificio.

Al llegar al problema de la expresión, Carpentier rechaza lo "artificial". No puede desde el inicio aceptar otro "ismo" para expresar lo real maravilloso. Busca entonces el ideal del cronista puro —grado cero de la escritura que sabe impracticable— de transportar, íntegra, la realidad a la novela, sin cambio ni añadidura (como las piedras de Pekín). Propone luego un lenguaje barroco, no porque éste se derive de lo real maravilloso, sino porque *le da cabida*. En contraste con los estilos clásicos de exclusiva tradición occidental, lo barroco acepta en su aglutinante heterodoxia elementos autóctonos, como lo hiciera por ejemplo, en la arquitectura, el estilo sincrético del barroco de Indias. Tal afinidad con lo barroco le sirve a Carpentier para distraer el escrutinio crítico y desviar el problema de la expresión hacia un terreno más amplio (lo barroco) que, sin embargo, ya no depende de lo real maravilloso, ni se presenta privativamente como su

poética (y de hecho no lo es, salvo de modo muy tangencial). Carpentier aspira así a crear la ilusión de inmediatez entre las palabras y las cosas, donde *lo real*, maravilloso a la percepción, se transporta a la novela, inalterado por el "innocuo" lenguaje barroco que le sirve de vehículo; y esto, sin que degenere en artificio al ser expresado literariamente.

Lo que aun no está claro es el por qué Carpentier se lanza en pos de tortuosas y rebuscadas soluciones para teorizar sobre el problema de la expresión, cuando tiene tan a la mano la solución del realismo mágico, "artificio" fundado en la percepción primitiva que él mismo defiende. ¿Por qué rehuye cuidadosamente la idea de una práctica estética, de un "ismo", para su teoría? ¿Por qué rechaza como corruptor de lo real a todo "artificio", aspecto consubstancial del *arte*?

Es obvio que Carpentier ve en el artificio una negación de lo real maravilloso. Lo revelador es el por qué de esa percepción. Para entenderla, es necesario volver al concepto de la "fe" como fuente del arte. La búsqueda de los orígenes del arte, que Carpentier emprende en *Los pasos perdidos* y a través de sus ensayos, lo conduce a los ritos primitivos, en los cuales aun no existía, sin embargo, intención estética alguna.

> Pienso ahora que mi vieja teoría acerca de los orígenes de la música era absurda. Veo cuán vanas son las especulaciones de quienes pretenden situarse en los albores de ciertas artes o instituciones del hombre, sin conocer, en su vida cotidiana, en sus prácticas curativas y religiosas, al hombre prehistórico, contemporáneo nuestro. Muy ingeniosa era mi idea de hermanar el propósito mágico de la plástica primitiva —la representación del animal, que otorga poderes sobre ese animal— con la fijación primera del ritmo musical, debida al afán de remedar el galope, trote, paso, de los animales. Pero yo asistí, hace días, al nacimiento de la música... *he visto* cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto, ***sin llegar a él***; he visto cómo la repetición de un mismo monosílabo... en el juego de la voz real y de la voz fingida que obligaba al ensalmador a alternar dos alturas de tono... podía originarse un tema musical de una práctica extramusical (197-8, *el énfasis es mío*).

En la palabra del curandero, que se encamina hacia el canto, "sin llegar a él", la intención no es estética sino ritual. Es decir, el rito (lo real maravilloso) se encamina hacia el arte (el realismo mágico), *sin llegar a él*. En sus orígenes, el arte no es arte, sino rito. De la práctica encantatoria a la práctica estética, del fetiche a la escultura, del petroglifo a la pintura, del trance a la danza, de la adivinación a la poesía, media un camino que va de la "fe" a la incredulidad. Para Carpentier, el arte comienza a serlo cuando, trocada la magia por el artificio, el hombre deja de creer en los

ritos originarios. Por eso no podía aceptar al realismo mágico, ni a cualquier otro "ismo", como expresión artificiosa de lo real maravilloso.

Curiosamente, Anderson-Imbert (1974) apunta como "falacia de Carpentier... suponer que para narrar prodigios hay que tener fe":

> La verdad es lo opuesto. El religioso permanece insensible a lo esotérico de sus supersticiones... pero para convertirse en cuentos un incrédulo tiene que dejar de tomarlas en serio y recontarlas con una nueva intención. La literatura fantástica surgió cuando los hombres de una comunidad artística dejaron de creer en lo que contaban. Ni siquiera Homero creía en la verdad de los mitos que él contaba para solaz de descreídos (16).

Lo cierto es que Carpentier estaría totalmente de acuerdo con esta apreciación del arte como último solaz de descreídos. Para Carpentier, el arte se apoya en el arte, en las sucesivas rupturas y continuidades de su propia historia, alejándose cada vez más de sus orígenes. Así, en la conclusión de *Los pasos perdidos*, lamenta la condición del artista moderno, reconociendo como vano, no el contacto fugaz con lo primigenio, sino la tentativa de permanecer en *aquel tiempo* sin tiempo.

> ...y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre... Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, ...sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy. Marcos y Rosario ignoran la historia. El Adelantado se sitúa en su primer capítulo, y yo hubiera podido permanecer a su lado si mi oficio hubiera sido cualquier otro que el de componer música —oficio de cabo de raza— (1973, 272-3).

Llama al arte "oficio de cabo de raza"; es decir, menester propio de las etapas finales de la civilización, en las que (según la teoría de Spengler que Carpentier maneja aquí) el primer momento *pre-reflexivo*, creyente, que daba vitalidad a la cultura, ha sido aniquilado por la ciencia y el racionalismo, dando lugar a la autorreflexión cultural, propia de las etapas postreras de decadencia y muerte de una civilización. Para Carpentier el arte es fundamentalmente incrédulo: aparece en el momento autorreflexivo de la civilización, postrero *cabo de raza*, cuando de los antiguos mitos regeneradores de la cultura quedan sólo vestigios desencarnados, ruinas, gestos vacíos sin capacidad de generar nuevas

formas culturales, signos desacralizados que una civilización cansada, anquilosada, administra y manipula sin fervor, hasta agotar mecánicamente sus artificiales combinaciones y permutaciones.

Los pasos perdidos, sin embargo, sí nos lega un balance positivo de ese regreso fugaz a los orígenes. El musicólogo protagonista llega tras una crisis de esterilidad artística desde las grandes ciudades hasta el jardín genésico del Alto Orinoco, pero al dejar ese mundo irrecuperable para él, emerge, sin embargo, transformado por el contacto, si fugaz, inolvidable, de lo originario, y nos deja finalmente con la certeza de que ha hallado allí la inspiración para renovar su arte y concluir la pieza musical abandonada meses atrás en una ciudad moderna. La renovación del arte, y específicamente del arte americano, está para Carpentier en ese regreso a la semilla, al momento aquel cuando los ritos originarios se encaminaban hacia el arte "sin llegar a él", cuando apenas se distinguía el arte del rito y la incredulidad guardaba aun cierto temor reverente hacia la fe.

Ahora bien, si por los motivos ya expuestos Carpentier no podía reconocer explícitamente la validez de un "ismo", esto no impidió que, mediante su valoración de Rulfo y, más aun, de García Márquez, reconociera tácitamente en el realismo mágico la natural derivación de esa "poética" de lo real maravilloso americano, que su propia condición de iniciador le impidiera señalar. Carpentier sabía que el peso de todo momento fundacional exige la creación de un *mito*, justificado por un "discurso magisterial" (Lyotard) que lo afirme como real y no como ficción. Tras la máscara de su discurso iniciático, palpitaba la clara conciencia de lo real maravilloso americano como mito literario fundacional.[1]

[1] Lo real maravilloso derivó inevitablemente en un "ismo", adulterado de inmediato por el falso sinónimo de "realismo maravilloso" —término intermedio— antes de llegar a la connotación, más artificiosa aun, del "realismo mágico". Esto se debió, tanto a la general incomprensión en que cayó la teoría de Carpentier, como a la dificultad de mantener la creencia en el mito de una realidad maravillosa, y aun a la necesidad de derivar de ello un modo de expresión o una poética regional. Ya en 1956, el escritor haitiano, Jacques Stephen Alexis, influido por el "Prólogo" de *El reino de este mundo*, publica su ensayo *"Du réalisme merveilleux des Haïtiens"*, en el que modifica las ideas de Carpentier, afirmando la ***estilización primitivista*** (y vanguardista) del arte haitiano, y relacionando el "sueño" de lo maravilloso con la "abundancia" barroca del arte compensatorio y sublimatorio de un pueblo pobre: *"L'art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux... notre art à nous tend à la plus exacte représentation sensuelle de la*

Aunque incapaces de coexistir, lo real maravilloso y el realismo mágico se legitiman mutuamente, y se reconcilian en la historia literaria. Por eso, años después, cuando García Márquez recibe el Premio Nobel de 1982, se hallará en su discurso ante la Academia Sueca un claro eco de los postulados de Carpentier: sus pronunciamientos apelan al viejo mito literario para justificar su propio estilo en una mística de la realidad caribeña. En cambio, al escribir *Cien años de soledad*, la que Carpentier llamó "una de las obras maestras del siglo", el colombiano desmitifica lo defendido en sus pronunciamientos, convirtiendo el mito en artificio taimado, y la parodia en tributo parricida. No sorprende el que se haya querido ver en esta obra un ejemplar de la *parodia posmoderna* (Hutcheon 1992), pues de lo real maravilloso al realismo mágico, del rito al arte, media un proceso histórico desacralizador, un desgaste de la fe, que convierte el rito en tradición obligatoria, en automatismo, en arte, y finalmente en artificio autorreflexivo, consciente, paródico. El camino trazado por Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez refleja ese mismo proceso: de lo real maravilloso como mito literario fundacional, al realismo mágico como práctica y solaz de descreídos.

Los mitos literarios tienen vida propia, se transforman, y caducan cuando dejan ya de seducir a las nuevas generaciones. Sobrevive entonces la parodia, modo supremo de practicar un arte en cuyos mitos originarios se ha dejado de creer. Cuando Pushkin escribió "El jinete de bronce", sito en San Petersburgo (ciudad fundada, según era fama, contra la naturaleza y la voluntad de Dios, sobre pantanos y millares de muertos) descubrió que por su carácter contranatural la ciudad era escenario aprovechable para justificar los acontecimientos insólitos de su relato. El orden racional y el excesivo decoro de esa sede gubernamental ofrecían de día una engañosa superficie, pero de noche, como realidades más profundas, surgían el caos y lo irracional; la naturaleza se vengaba con inundaciones

---

réalité, à l'intuition créatrice, au caractère, à la puissance expressive. Cet art ne recule pas devant la difformité, le choquant, le contraste violent, devant l'antithèse en tant que moyen d'émotion et d'investigation esthétique... il aboutit à un nouvel équilibre, plus contrasté, à une composition aussi harmonieuse dans son contradictoire, a une grâce toute intérieure née du singulier et de l'antithétique... Qu'est-ce donc que le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde... n'est-ce pas le rêve cosmique d'abondance et de fraternité de ce peuple qui souffre toujours de la faim et du dénuement?" (263-7). Sobre el influjo de Carpentier en la literatura del Caribe, véase a Webb (1992).

e inclemencias; y la esquizofrenia del ambiente iba arraigando en los habitantes. Decenas de relatos posteriores alimentaron el romántico "mito de San Petersburgo", haciendo de la ciudad escenario privilegiado para lo fantástico y lo sobrenatural. Y así, hasta que un día, tomando la tradición demasiado al pie de la letra y al mismo tiempo parodiándola, Gogol escribe un sorprendente relato, precursor de *La metamorfosis* de Kafka: "La nariz", donde sin más explicación (basta que ocurriese en San Petersburgo) un oficial amanece sin nariz, para luego encontrarla vestida de militar por las calles de la ciudad.

Pushkin, como Carpentier, representa el momento fundacional, inicio de tradición que exige lo "sobrenatural explicado" (Todorov), *autenticado* en un discurso magisterial por la naturaleza de su propio escenario; por la fe en una ciudad contranatural o en un continente de lo real maravilloso. Apoyado en la tradición, sobre la seducción residual del mito recibido, un Gogol o un García Márquez puede construir, sin más, lo "sobrenatural *in*explicado", oponiendo como estrategia defensiva al desgaste de la fe y a la lectura incrédula, el artificio autoconsciente e hiperbólico de la parodia: "oficio de cabo de raza" o "segunda oportunidad sobre la tierra", hállese en ella la confirmación de un ciclo o, simplemente, otro momento histórico-literario dentro de una misma tradición.

La unidad en *El reino de este mundo* y la estética de la fragmentación

Las ideas anteriores sirven de apoyo para abordar *El reino de este mundo* y comprender su papel en el desarrollo del realismo mágico. Hecho que destacar, es el *artificio* de Carpentier, muy por encima de su afán histórico y verista. Por eso he dicho que *El reino* sí sienta las bases para la estética mágico-realista.

La mano del artífice se advierte primero ante el muy debatido problema de la unidad de su obra. Sin embargo, la primera impresión de la crítica fue la de una total ausencia de unidad: "Lo que en la tradición surrealista es un *caos organizado*, en su obra es un caos natural e irracional" (Alegría 1960, 354). "La atmósfera mágica está reforzada por los métodos surrealistas en la construcción de la acción; es decir, no existe una acción continua ni un lazo aparente de sucesión lógica, los

acontecimientos parecen dirigidos por fuerzas sobrenaturales" (Belic 1964, en Volek 1969, 99). [2]

Lo cierto es que la unidad que sí existe en *El reino de este mundo* no es narrativa y secuencial, sino pictórica y rítmica. Carpentier tuvo a sus disposición modelos de unidad que no eran precisamente literarios, sino plásticos y musicales. Su vasta cultura artística —reitero lo dicho al principio— se conjuga en una fusión de formas y de ideas, donde la composición narrativa se refracta al contacto con principios derivados de la música, la pintura y la arquitectura. Una ojeada a sus artículos desde finales de los años 20 revela su predilección por ciertos modelos artísticos del momento: Diego Rivera, Villa-Lobos, Stravinsky, además de las diversas expresiones del barroco. Se trataba de una búsqueda de nuevos modos de unidad dentro de la tendencia vanguardista a la fragmentación.

La amistad y admiración de Carpentier por Diego Rivera data de 1926 y perdura hasta morir Rivera en 1957. Para el realismo mágico y la historia misma de las ideas estéticas en Latinoamérica, es un hecho significativo (que aun aguarda debido señalamiento y estudio), que Diego Rivera y los muralistas mejicanos introdujeron la modalidad de la *alegoría histórica* en la estética posvanguardista latinoamericana, con su celebración pictórica del pasado nacional. Rivera, iniciado en el cubismo parisiense (1913-1917), demostró su extraordinario talento para los experimentos formales con la fragmentación, la simultaneidad y la alegoría cubista (Ballinger y Favela 1984). Luego en México, transpuso los principios de la fragmentación cubista a la composición de sus murales alegóricos de la historia nacional, intuyendo la relación *alegoría-primitivismo*, al hallar inspiración en los códices y petroglifos indígenas, que representaban los mitos y la historia de los pueblos amerindios mediante un mosaico de pictogramas alegóricos. En su búsqueda de un arte para las masas, Rivera llegó a concebir los murales como "libros visuales" que podían instruir incluso a los analfabetos (Brown 1987).

[2] Volek observa que este supuesto "caos" opera sólo en la superficie: "Podrá parecer, a primera vista, que la acción de la novela se desintegra en una serie de sucesos independientes, libremente engarzados en el hilo de la vida del personaje principal" (1969, 101). En su interior, sin embargo, existe una "estructura semántica" organizada por la sucesión de tres ciclos de dominio político: el de los blancos, el de los negros y, al final, el de los Mulatos Republicanos. González Echevarría objeta que Volek "formula una estructura contrapuntística, con mucha razón; pero no da con aquello que rige el contrapunteo, aduciendo una 'estructura semántica' (Wolfgang Kayser) que no me parece satisfactoria" (1974, 46). En su

Fig. 3.1 Diego Rivera, *El nacimiento de la conciencia de clases* 1926-27. México, Capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo. Muestra la transposición del cubismo a la técnica y composición del mural alegórico.

Sin duda hay gran afinidad entre el muralismo y la novela, sobre todo la de la Revolución Mexicana. También en el cine, Sergei Einsenstein, creador del *montage* y gran admirador del muralismo mexicano, buscó la fragmentación alegórica y la yuxtaposición de escenas, por encima de la mera narratividad del cine, para captar los grandes movimientos multitudinarios de la Revolución Soviética (cf. López Oliva, "De una novela pictórica y una plástica narrativa", 1974). Desde la fuerza panorámica, muralista, de la epopeya revolucionaria en obras como *Los de abajo* de Azuela o *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, hasta el formalismo fragmentario y simultaneísta del *Pedro Páramo* de Rulfo o de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, se va tejiendo entre mural y novela el tapiz de un estilo nacional.

En el caso de Carpentier y de su entusiasmo por el muralismo mexicano, lo que prima no es la búsqueda de un estilo nacional sino precisamente de un método de composición, de un modelo de unidad plástica dentro de la fragmentación narrativa. Por eso *El reino de este mundo* nos presenta, más claramente aun que en la narrativa mexicana,

---

lugar, este crítico ofrece una complicada serie de coincidencias de fechas y números de capítulos, numerología que —aun si la damos por buena— no podría nunca suplir una función unificadora en la narración ni regir el contrapunteo: el lector no sigue el ritmo de un relato en base a imperceptibles coincidencias numéricas, máxime cuando éstas exigen manipulaciones aritméticas adicionales justamente para demostrar que han sido deliberadamente *escondidas* en el texto.

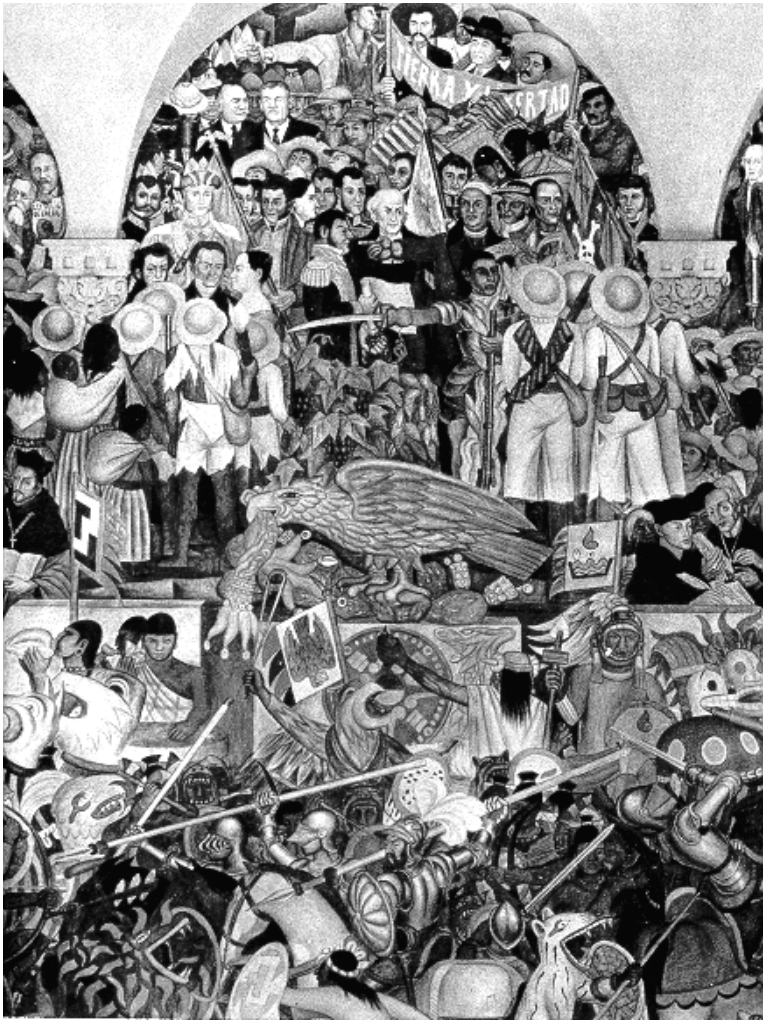


Fig. 3.2 Diego Rivera, *La historia de México* (panel central) 1929-1930. México, Palacio Nacional. Diego Rivera introduce la alegoría histórica en la estética posvanguardista latinoamericana. El uso fragmentado de viñetas y personalidades históricas, gestos, emblemas y símbolos, en un *collage* de composición orgánica y contrapuntística, revela el influjo del muralismo en la novela; así el tratamiento formal al que se somete la historia de Haití en *El reino de este mundo*.

una composición de novela-mural, con sus fragmentos de historia y sus viñetas de la vida en Haití, primero bajo la monarquía colonial, luego bajo el régimen napoleónico, después bajo la monarquía negra de Henri Christophe, y finalmente bajo la República regida por una nueva "casta mulata".

En la arquitectura y la escultura barrocas, Carpentier había advertido un abandono de la continuidad lineal, reemplazada por un principio de aglomeración y pulsión de "células proliferantes" que le prestan a su novela otra metáfora de la composición. Su ensayo "Lo barroco y lo real maravilloso" así lo confirma:

> El barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica, estilo donde en torno al eje central —no siempre manifiesto ni aparente— (en la Santa Teresa de Bernini es muy difícil determinar la presencia de un eje central) se multiplican lo que podríamos llamar "núcleos proliferantes"... elementos decorativos que llenan totalmente el espacio arquitectónico... con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia afuera. Es decir, es un arte en movimiento... de pulsión... que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes... Shakespeare se sitúa en el espíritu barroco con su teatro tumultuoso, profuso, aparentemente desordenado, sin superficie vacía, sin tiempos muertos, donde cada escena constituye en sí una célula proliferante supeditada a la acción del conjunto... que son pequeñas unidades en sí, insertadas en el gran conjunto de una tragedia (1981, 117-120).

El señor presidente (1946) de Asturias es otro ejemplo de ello, prolijo en esas células proliferantes que atiborran su estructura barroca. Se presentan varios núcleos de acción, aparentemente inconexos, que se van expandiendo hasta tocarse y revelarle al lector la relación integral entre personajes y hechos.

En la música, Villa-Lobos y Stravinsky son los modelos expresos de Carpentier. Mientras el influjo de Villa-Lobos radica en el plano de la sensibilidad y orientación artísticas (la universalización del folklor musical latinoamericano), en Stravinsky hay un modelo de composición, un influjo que se manifiesta en el plano más abstracto de la forma. Del "impresionismo" de Debussy al "cubismo" de Stravinsky, se va imponiendo en la música un rechazo de la empalagosa melodía romántica. La continuidad melódica da paso a la fragmentación y eventual disolución de la melodía. La diferencia entre la fragmentación impresionista y la cubista es que la primera es superficial en el sentido que no atenta contra la

unidad del conjunto. En el cubismo, la fragmentación de la composición total exige el descubrimiento de nuevos modos de unidad.

En la *Consagración de la primavera* (*Sacré du printemps*) de Igor Stravinsky, esa caótica composición primitivista que siempre fascinó a Carpentier (tanto así que su última novela lleva el mismo título), el tema es la celebración del sacrificio de una virgen, considerado primitivamente como esencial para la regeneración primaveral del mundo. La novedosa audacia de la forma está en el abandono radical de las continuidades melódicas y armónicas, en favor de una composición sostenida solamente por unidades rítmicas. Junto al tema de lo ritual y al uso de escalas y ritmos arcaicos o exóticos, Stravinsky encuentra en la *fragmentación*, en su carácter falsamente rudimentario, otro modo de expresar lo primitivo, que entronca con la estética del momento. En *El reino*, la fragmentación cumple el mismo propósito expresivo.

> En la *Consagración*, el principio artístico de selección y estilización radicalmente aplicado logra el efecto de un mundo primigenio... El efecto arcaico de la *Consagración* es producto de la negación musical de todos los impulsos que no se avienen al principio estilístico básico... Los admiradores de Stravinsky se han acostumbrado a vivir con la incomodidad que ese estilo produce, declarándolo un rítmico y haciendo constar que él ha rescatado la dimensión rítmica de la música, que había sido opacada por el pensamiento melódico-armónico. Con ello, —afirman— él ha desenterrado los orígenes de la música... La *Consagración* podría muy bien evocar los ritmos, a la vez complejos y estrictamente disciplinados, de los ritos primitivos (Adorno 1973, 154).

Al hermanar el sentimiento de lo arcaico con una forma novedosa afín a la trayectoria estética de la vanguardia, Stravinsky descubre la convergencia fundamental del primitivismo moderno. Lo arcaico se busca y se incorpora porque confirma y complementa los deseos estilísticos que animaban de por sí la renovación artística. Por eso, la sentencia de Adorno —"Modernidad y arcaísmo son en Stravinsky dos facetas de lo mismo" (158)— es válida para Carpentier y para todo el primitivismo estético.

La analogía composicional entre la *Consagración* y *El reino* se esclarece tan pronto se repara en que el carácter secuencial de la melodía tiene su correspondencia en el aspecto sintagmático y cronológico de la narración convencional. Ambas obras rompen con esos aspectos lineales de la composición, en favor de una unidad rítmica, donde la repetición cíclica tiene por efecto una anulación del tiempo. También Adorno asocia ese procedimiento con el *montage* de Einsenstein, quien explicaba que el sentido o la síntesis de los elementos parciales del tema procedía

precisamente de su yuxtaposición como elementos separados, aislados. "Esto resulta, sin embargo, en la ruptura del propio continuo temporal de la música... erradicación del tiempo que se logra mediante trucos rítmicos" (Adorno 1973, 187). Así el efecto de intemporalidad en *El reino de este mundo*.

Guardando como trasfondo orientador todo ese pseudomorfismo entre las artes visuales, la música y la literatura (que tan propio era del pensamiento de Carpentier), se hace posible abordar el problema de la unidad rítmica, contrapuntística, de *El reino de este mundo*, en términos más propiamente literarios, y señalar cómo funciona concretamente este proceso en la novela. Se verá que la unidad contrapuntística de la obra está basada en una prolija red de paralelismos textuales, organizados por la disposición de los puntos de vista narrativos.[3]

El punto de vista y el contrapunto en *El reino de este mundo*

El postulado de Uspensky —que la disposición de los puntos de vista es el problema central de la composición— quizás no goce de tan universal aplicación como quisiera el teórico ruso, pero en el caso de *El reino* su validez es indiscutible. Aquí, la disposición de los puntos vista en reiterados paralelismos opera una yuxtaposición de cosmovisiones, la moderna (europea, blanca, occidental, racional) y la primitiva (afro-haitiana, negra, mágica, cifrada en el vudú), paradigma que se inserta dentro de los recursos del realismo mágico. A través de paralelos, cruces y contaminaciones del punto de vista, la novela adquiere lo que (siguiendo el entusiasmo de Carpentier por la música vernácula cubana) podría llamarse una *composición contrapuntística.*[4]

[3] Por otro lado, la numerología propuesta por González Echevarría sugiere una posible métrica, una periodicidad de los paralelismos y contrapunteos textuales que aquí detallo. Quizás el contrapunto funcione como una unidad de ritmo dentro del caos que opera a varios niveles en la novela de Carpentier. Benítez Rojo (1989) tipifica la cultura del Caribe toda bajo ese concepto contrapuntista del ritmo-dentro-del-caos: véase su concepción posmoderna del contrapunto basada en Deleuze y Guattari, en su "Introducción" a *La isla que se repite.*

[4] Carpentier acababa de publicar *La música en Cuba* en 1946, cuando ya trabajaba en la composición de *El reino de este mundo*. El método histórico también es similar en ambos.

En su secuencia, la trama es episódica, casi picaresca, carente de conexiones causales. La narración abarca unos setenta años, el período de la vida de un hombre, el esclavo Ti Noel, pero el personaje aparece y desaparece en el relato: es sólo un pretexto de unidad, un hilo narrativo que se quiebra en múltiples lugares. La historia de Haití, entre 1750 y los 1820, aparece fragmentada en momentos independientes, de extensión desigual, aislados por grandes lagunas históricas (aunque presentados con tal orden cronológico y *fidelidad documental* que hacen resaltar aun más las elisiones y el fragmentarismo). Junto a esa presentación secuencial y discontinua que ofrece el narrador, se halla la visión cíclica de los eventos que aporta la perspectiva de Ti Noel. Así, el tiempo histórico y el mítico se superponen y resuelven en ese fragmentarismo experimental.

Sin embargo, las cuatro secciones o *movimientos* de la obra están meticulosamente estructurados por los cambios en el punto de vista narrativo: 1) Ti Noel; 2) De Mezy / Paulina; 3) Christophe; y 4) Solimán. Estos movimientos, cronológica y causalmente inconexos, están atados, no obstante, por una red de yuxtaposiciones, contrastes y contaminaciones sincréticas entre ambas ideologías opuestas: europea y neoafricana.

La presencia evaluadora del esclavo Ti Noel recurre periódicamente en el relato, y mantiene el punto de vista apegado a la cosmovisión primitiva. La narración se desplaza por lo común de un "Ti Noel pudo contemplar..." a un "Ti Noel oyó..." o "Ti Noel recordó..." El apelativo "Ti" (en *créole*: *"petit"* Noël) subraya la pequeñez, el carácter dócil (si picaresco) del personaje portador de la perspectiva primitiva: hábil selección, por parte de Carpentier, que facilita la identificación con el personaje y la aceptación de su óptica. El autor intuye que el seleccionar figuras amenazadoras como Mackandal o Bouckman surtiría el efecto opuesto, una resistencia medrosa del lector a acceder a esa perspectiva.

Poco conocida es la versión embrionaria de *El reino*, que apareció bajo el título de "Capítulo de novela" (*Gaceta del Caribe*, La Habana, 1944), unos meses después del viaje de Carpentier a Haití (Smith 1984). Ti Noel no había sido concebido aun. En su lugar, el narrador le sigue los pasos a un tal "Lucas", viajero de corte europeo que visita las ruinas de la fortaleza de Henri Christophe, evocando con falsa inmediatez los increíbles hechos históricos ocurridos allí un siglo antes. Pero la perspectiva de Lucas no añade nada a la voz del narrador. Es un mero pretexto, que remeda la forma del relato europeo de viajes. Lo fallido del esquema pone de manifiesto la inmensa importancia que tuvo la concepción de Ti Noel, no sólo como personaje-testigo, contemporáneo de los hechos, sino, sobre todo, porque Carpentier descubre en su perspectiva

la posibilidad de un contrapunto con la voz moderna del narrador, para entablar un diálogo de cosmovisiones.

La percepción del mundo no se establece directamente a través de los ojos de Ti Noel (lo que sería una narración en primera persona), sino que al lado suyo, como una cámara que capta *por encima del hombro* del esclavo, está la presencia del sobrio narrador carpenteriano que suele dominar en sus relatos.[5] Es un narrador de lenguaje barroco y formación occidental, aunque reniegue de ello adoptando gran distancia irónica ante la cultura europea y prefiriendo solidarizarse con la ideología creyente del primitivo. Se trata, en fin, de un narrador apostado las más veces sobre el hombro de Ti Noel, pero quien no vacila en abandonar su posición para apegarse ya a De Mezy, ya a Paulina, ya a Chistophe, ya a Solimán, cuando sus propósitos así lo exigen; un narrador francamente demiúrgico, que tan pronto juega a ser un observador ingenuo y desfamiliarizante como a uno culto y versado en trasfondos culturales y en ironías históricas; tan pronto se limita a la visión de un personaje, como se eleva a narrador omnisciente, a comentarista de los hechos o a portavoz del autor. Debemos sin embargo resistir la tentación de identificarlo con el propio Carpentier.[6]

Escondido detrás de Ti Noel, el narrador lleva a cabo sus conjuros, que consisten en una confrontación sistemática de cosmovisiones. Toda la primera parte de la novela está estructurada por esos paralelismos. Comienza ésta presentándonos la pericia de Ti Noel en la selección de potros para su amo, M. Lenormand de Mezy, quien suple, como elemento de contraste, la perspectiva europea. Acto seguido, llegan a la tienda del peluquero, donde el amo se entrega a sus afeites y maquillajes. Así, en un sólo trazo de la pluma, el narrador nos presenta dos actividades y dos mundos: la utilidad, la pericia del trabajo del esclavo, su genuino apego y conocimiento de la naturaleza y de los animales, en contraste con

[5] Márquez Rodríguez (1977) ha observado un recurso complementario de esta "narración por encima del hombro" o "punto de vista externo" (Uspensky), que él llama "diálogo implícito": e.g., "Ti Noel se enteró ese día de lo que el manco esperaba de él." Este recurso termina por reducir al mínimo el verdadero diálogo y por acrecentar la presencia e importancia del narrador. Como señalo en el capítulo cinco, Rulfo emplearía en *Pedro Páramo* un procedimiento exactamente opuesto.

[6] Según Uspensky, la perspectiva autorial se advierte casi exclusivamente, de manera sutil e implícita, cuando la delatan ciertas peculiaridades del lenguaje y la dicción que utilizan el narrador y los personajes; es decir, en lo que él llama el *nivel fraseológico* del relato.

la banalidad, superficialidad y falsedad de la cultura del amo, hecha de pelucas, polvos y barnices. Luego:

> Mientras el amo se hacía rasurar, Ti Noel pudo contemplar a su gusto las cuatro cabezas de cera que adornaban el estante de la entrada. Los rizos de las pelucas enmarcaban semblantes inmóviles... sobre el tapete encarnado... Por una graciosa casualidad, la tripería contigua exhibía cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, que tenían la misma calidad cerosa... Ti Noel se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa... Por lo demás, los potes de espuma arábiga, las botellas de agua de lavanda y las cajas de polvos de arroz, vecinas de las cazuelas de mondongo y de las bandejas de riñones, completaban con singulares coincidencias de frascos y recipientes, aquel cuadro de un abominable convite (10).

Se da cita en este cuadro un deliberado juego de azar, con la obvia imaginería surrealista del *encuentro imprevisto* sobre la "mesa de disección". Pero fiel al prólogo, donde Carpentier fustiga al surrealismo por artificial y falso, el narrador presenta ahora lo *real* maravilloso: un encuentro imprevisto en medio de la vida *cotidiana* del haitiano pueblo de Cabo Francés. Claro, el "abominable convite" pasa inadvertido ante los ojos europeos, y necesita la perspectiva ingenua de Ti Noel, pues el sentimiento de lo maravilloso "presupone una fe".

Al lado de la tripería un librero exhibe otras cabezas empelucadas en grabados traídos de París, con el rostro del rey y de varios nobles franceses. Esto, junto a las cabezas desolladas de los terneros, resulta un claro anticipo de la sublevación que se aproxima. Uno de los grabados muestra a un rey africano visitado por un almirante francés, lo que da lugar a que Ti Noel divague en otro contraste entre los afeminados reyes europeos y los sagrados reyes de Angola y del "Gran Allá", guerreros, cazadores, jueces y sacerdotes a la vez, que él conocía a través de los relatos de Mackandal. Sin embargo, el narrador utiliza una vez más la perspectiva de Ti Noel como pretexto, para lazar sus propios comentarios sardónicos:

> Reyes eran, reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amaricada la pierna al compás de un rigodón (12).

Claramente, no es éste el lenguaje ni el conocimiento de Ti Noel, sino el discurso evaluador del narrador, bajo el pretexto de un discurso

indirecto de su personaje. De este modo se transparenta la perspectiva autorial en el nivel fraseológico de relato.

El juego de paralelismos, conceptismo barroco de Carpentier, continúa prolijo. El amo sale de la peluquería empolvado y parecido a las caras de cera, y compra de paso una cabeza de ternero. "Entretanto, ...a las negras que regresaban del mercado, habían sucedido las señoras que salían de la misa de diez" (13). El amo, al ver el barco *La Courageuse*, rememora viejos tiempos militares y comienza a "silbar una marcha de pífanos", mientras "Ti Noel, en *contrapunteo mental*, tarareó para sus adentros una copla marinera en que se echaban mierdas al rey de Inglaterra". Más adelante, oyendo los relatos de Mackandal mientras trabajan, Ti Noel vislumbra que el Cabo Francés, con todos sus edificios y sus casas normandas "bien poca cosa era en comparación con las ciudades de Guinea" (15) donde "se rendía culto a la Cobra, mística representación del ruedo eterno" (16).

Mackandal cumple con sus relatos la función del *griot*, que entre otras cosas ejerce el arte primitivo de narrar los mitos y la historia de su pueblo y transmitirles la fe "en las posibles germinaciones del porvenir".

> Con voz fingidamente cansada para preparar mejor ciertos remates, el mandinga solía referir hechos que habían ocurrido en los grandes reinos de Popo, de Arada, de los Nagós, de los Fulas. Hablaba de vastas migraciones de pueblos, de guerras seculares, de prodigiosas batallas en las que los animales habían ayudado a los hombres (12).

En contrapunto, las recitaciones de la Mademoiselle Floridor, actriz frustrada, evocan los gestos vacíos y profanos del arte occidental:

> Ciertas noches se daba a beber. No era raro entonces que hiciera levantar la dotación entera, alta ya la luna, para declamar ante los esclavos, entre eructos de malvasía, los grandes papeles que nunca había alcanzado a interpretar (47).

De pronto, un suceso inesperado, sórdido, irrumpe en el embeleso de la narración: Mackandal pierde un brazo en el triturador de un trapiche de caña, recibiendo así la marca épica y el epíteto, "El Manco". Al cabo, el manco escapa de la hacienda De Mezy y dedica su mano única a la recolección de hongos, yerbas y demás ingredientes del "veneno".[7]

[7] La pérdida del brazo se convierte en metáfora de la toma de conciencia y en suceso propiciatorio de la rebelión. Relevado ahora de las tareas pesadas del ingenio, El Manco es asignado al fácil pastoreo, donde tiene la oportunidad de preparar el veneno y de fugarse a las montañas como *cimarrón*. El cimarrón o esclavo prófugo es en la literatura caribeña una figura simbólica que representa

Terminada la paciente recolección, Ti Noel con otros acólitos es convocado por Mackandal a la caverna de la Mamán Loi, hechicera del vodú. Allí, no escapa a Ti Noel el paralelo de la parafernalia voduística de la Mamán Loi con los frascos y yerbajos de los herbolarios franceses del pueblo. Entre tanto, en un libro de contabilidad robado de la hacienda "se alineaban gruesos signos trazados con carbón" (24). Una página después, se revela el contrapunto: "Con caracteres que sólo él era capaz de descifrar, Mackandal había consignado en *su registro*" los elementos de su plan. Es decir, el proyecto libertario había sido inscrito, irónicamente, sobre la libreta de jornales de una hacienda esclavista, convertida ahora en palimpsesto, donde las cifras mágicas se instalaban por azar sobre las cifras racionales de la contabilidad europea.

El "veneno", en el plano fraseológico del relato, refleja ambas cosmovisiones. Para los blancos es, sí, un "veneno", palabra que *naturaliza* la extraña epidemia de muertes, ofreciendo una explicación racional desde el punto de vista europeo. Pero el tratamiento fraseológico que le da el narrador —"El veneno se arrastraba... se introducía... se subía a los pesebres... había entrado en las casas... seguía reptando, bajando por las chimeneas, colándose por las rendijas de las puertas cerradas" (26)— revela una suerte de personificación, un ente con vida propia y movimientos de reptil bajo la potencia de Damballah, el dios serpiente. Se trata, no ya de un veneno, sino de un *trabajo* de hechicería desde la perspectiva de los creyentes e iniciados del vudú. Recuérdese que Mackandal acudió a Mamán Loi para su preparación y que allí, en la cueva, Ti Noel observó que "Sobre hojas de queso se amontonaban pieles de lagarto. Una laja grande y varias piedras redondas y lisas habían sido utilizadas, sin duda, en recientes trabajos de maceración" (24). De ahí que muriese la esposa del amo al probar una naranja tomada directamente de la rama; además, "un día los ocho miembros de la familia Du Periguy lo encontraron en una barrica de sidra que ellos mismos habían traído a brazos desde la bodega de un barco recién anclado" (29). Luego está el hecho que ningún negro muere, que el hechizo sólo afecta a los blancos. Por fin un esclavo, amenazado, delata el origen de las incomprensibles muertes:

> El manco Mackandal, hecho un houngán del rito Radá, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores, era el Señor del Veneno. Dotado de suprema autoridad por los Mandatarios de la otra orilla... para acabar con los blancos... (29).

---

las posibilidades de la subversión, de la libertad tanto física como cultural, y de la esperanza no sólo individual sino colectiva e histórica, del pueblo colonizado.

Luego de ese incidente, el veneno se disipa. Nuevamente hay dos explicaciones: la racional (los blancos, al percatarse de que se trataba de un veneno, toman las debidas precauciones) y la mágica (la delación rompe el hechizo). Ambas se insinúan en el comentario del narrador: "El veneno por otra parte, sabida su procedencia, había detenido su ofensiva, volviendo a las tinajas que el manco debía de haber enterrado en alguna parte" (31).

En esta imagen *baciyélmica* del veneno reptante o "veneno- hechizo", el quijotesco narrador acumula y acomoda a ambas cosmovisiones. Al igual que los negros *ocultan* sus creencias mediante sincretismos, Carpentier encubre las claves de su texto con imágenes de semejante polivalencia. El veneno reptante y el palimpsesto de Mackandal son *sincretismos textuales*. *El reino* contiene numerosos ejemplos de ello, mensajes en clave, escondidos en el texto como reflejo de realidades disfrazadas por el arcano sincretismo religioso y cultural caribeño. Este original recurso es un caso especial del uso generalizado del paralelismo y el contrapunto en la novela.

En este sentido llamo "quijotesco" a su narrador, porque es éste un narrador occidental y racionalista, pero voluntarioso, que *quiere creer* y dar cabida a la perspectiva mágica del vudú y a su místico lenguaje. Para Carpentier, desde luego, lo importante no es la validez de una u otra perspectiva, sino el hecho mismo que la *creencia*, el mito, actúa como efectivo motor de la historia y verdadero acicate de la única revolución de esclavos exitosa en la historia de la humanidad: ahí lo real maravilloso.

Como a menudo se constata en su obra, este concepto de *la historia movida por el mito* es fundamental en Carpentier. En el cuento "El camino de Santiago", un pícaro llamado Juan abandona el peregrinaje a Santiago de Compostela, al ser seducido por los relatos de un "indiano", y va a parar en vez a Santiago de Cuba. El mito de las riquezas y aventuras del Nuevo Mundo engendra un nuevo peregrinaje histórico: la colonización de América (cf. Chiampi 1980, 169-170). En *El reino*, la conspicua ausencia de Toussaint L'Ouverture y de Dessalines, los personajes históricos más importantes de la Revolución Haitiana, es deliberada y enteramente consistente: Carpentier subraya con ello la vigencia del mito multitudinario (el vodú) como fuerza motriz de la historia, muy por encima de las ideas racionalistas de la Revolución Francesa y del Contrato Social que soñaban con implantar los caudillos afrancesados, Toussaint y Dessalines. Ya que al cabo fue "el hombre natural" y no "el libro importado" —según el decir de Martí— quien triunfó en la posteridad

haitiana, Carpentier considera memorables a un Mackandal y a un Bouckman, y a los otros sólo materia para un olvido voluntario (cf. Smith 1985).[8]

[8] La ausencia de Toussaint y Dessalines en la novela carece aun de explicación satisfactoria. Se sabe que ambos utilizaron la creencia en el vudú para inspirar unidad y valor en sus rebeldes. Sin embargo, Carpentier prefiere por razones obvias los líderes populares, Mackandal y Bouckman, a los caudillos militares. La escasa documentación histórica sobre la figura de Mackandal propicia su ficcionalización, su mitificación como verdadero padre de la Revolución Haitiana. Mackandal se subleva en 1751, y no es capturado hasta 1757. Su antelación a la Revolución Francesa es significativa, porque confirma la interpretación histórica del movimiento insurreccional haitiano como un hecho inspirado exclusivamente en los Loas de Africa por mediación del vudú, y no en el racionalismo burgués metropolitano. Bouckman recibe menos atención en la novela, pues su insurrección es de 1791, dos años después de la Declaración de los Derechos del Hombre. Según Carpentier, lo que hace posible el atavismo de Bouckman, inspirado en un "Gran Pacto" con los Loas, es que Mackandal vivía aun en la fe colectiva del pueblo. Lo que le interesa a Carpentier es el mito como germen o semilla de una historia en la que Toussaint y Dessalines son sólo instrumentos: "lo sabían todos los negros franceses de Santiago de Cuba —que el triunfo de Dessalines se debía a una preparación tremenda, en la que habían intervenido Loco, Petro, Ogún Ferraille, Brise-Pimba, Caplou-Pimba, Marinette Bois-Cheche y todas las divinidades de la pólvora y del fuego, en una serie de caídas en poseción de una violencia tan terrible que ciertos hombres habían sido lanzados al aire o golpeados contra el suelo por los conjuros"(85). Se refiere al "Gran Pacto" de Bouckman, de cuya insurrección fueron continuadores Toussaint, Dessalines y Christophe. El auge de Toussaint L'Ouverture (1791-1802) tiene lugar durante el exilio de Ti Noel en Santiago de Cuba, donde se refugiara su amo. Ese período de la historia de Haití está narrado desde la perspectiva de Paulina Bonaparte, quien llega en 1801 con su esposo, el General Leclerc, comisionado por Napoleón para eliminar a Toussaint (quien se había proclamado gobernador) y restablecer la esclavitud. Pero Paulina vive en total decadencia al margen de los acontecimientos políticos: Carpentier aprovecha su enajenación y la ausencia de Ti Noel para borrar de la novela a Toussaint. Es decir, la ausencia de Toussaint subraya el grado de aislamiento de Paulina dentro de su mundo ficticio inspirado en *Atalá* y *Paul et Virginie*. Ti Noel regresa cuando ya se han definido los resultados de la Revolución bajo el reinado de Henri Christophe, quien se había declarado emperador en el norte desde 1811. Sobre el trasfondo histórico de la novela, véanse Friedmann (1980), el clásico de C. L. R. James, *The Black Jacobins* (1938) y la crónica de Moreau de Saint Méry (1797) con que se documentó el propio Carpentier.

Mientras tanto, tras la delación, Mackandal desaparece; y si los blancos le dan caza, los negros lo encuentran por todos lados vistiendo "trajes de animales", protegido por sus poderes atávicos. El narrador nos presenta dos perspectivas de su desaparición:

> Algunos creían que se hubiera refugiado al centro del país, en las alturas nubladas de la Gran Meseta, allá donde los negros bailaban fandangos de castañuelas. Otros afirmaban que el houngán, llevado en una goleta, estaba operando en la región de Jacmel, donde muchos hombres que habían muerto trabajaban la tierra...(32)

A pesar de la elisión, la fraseología indica que el "algunos" se trata de los blancos, con su explicación racional; mientras que el "otros" se refiere a la alteridad de los negros, con su perspectiva mágica del mismo suceso. Los "fandangos de castañuelas" es el sincretismo con el cual los negros ocultan sus danzas rituales bajo el aspecto superficial de un baile mediterráneo.

Cuatro años después Mackandal vuelve a vestir su "traje de hombre", apareciendo entre el fuego de las antorchas detrás del Tambor Madre en medio de una fiesta negra (su *última cena*), con una entrada digna de las coreografías afroantillanas que Carpentier orquestara junto a Amadeo Roldán en los teatros habaneros de los años veinte. Pero Mackandal es prontamente apresado por los blancos y llevado al suplicio en medio de la Plaza Mayor, donde se obliga a acudir a los negros a presenciar, como en un "vasto teatro", el "espectáculo" de la ejecución: "una función de gala para negros, a cuya pompa se habían sacrificado todos los créditos necesarios" (40). En el escenario de ese circo romano, cuya pompa contrasta ahora con la primitiva coreografía de la reciente fiesta negra, el manco hace su penosa entrada, atado y flagelado, camino de la pira, como un Cristo Negro.

La ejecución de Mackandal es la culminación de la doble visión de la realidad que ha venido presentando la novela. Antes de que el fuego lo abrazara:

> Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.
>
> —Mackandal sauvé! (41)

En su prólogo, Carpentier afirma que millares de esclavos "creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución". Sin embargo, aquí, en medio

de la escena más significativa de la novela, el narrador desacredita por primera vez, de modo inequívoco, la perspectiva mágico-primitiva de los creyentes, que el autor defendiera en su prólogo.

> Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito (41).

Aquí entra en crisis el concepto de la "fe" que Carpentier propone como punto de vista para la novela; entra en crisis el juego de paralelismos; y se abre una brecha esquizofrénica entre el autor y su narrador. El milagro es desmentido. Sólo es milagro en un sentido figurado: Mackandal sobrevivió, pero sólo como mito en la fe colectiva del pueblo. "Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo". El Cristo negro resucita luego de su calvario, como mito; y como mito mueve la historia, inspira la revolución abolicionista; es decir, ofrece al esclavo una redención en el reino de este mundo.

Luego de este mentís, que quizás desacredita también a las metamorfosis, al "veneno reptante" y a toda la perspectiva mágica del relato, se cierra la primera parte de la novela con otro paralelo sardónico entre el amo y el sirviente:

> Mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante —sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de citas latinas— Ti Noel embarazó de jimaguas a una de las fámulas de cocina, trabándola, por tres veces, dentro de uno de los pesebres de la caballeriza (41-42).

El segundo de los cuatro movimientos que componen la novela está dedicado mayormente a la perspectiva europea. Han transcurrido veinte años; y aunque Ti Noel, ahora con doce hijos, está presente en ocasiones, es la perspectiva de M. Lenormand de Mezy la que ocupa la mayor parte de la narración y la que contamina mayormente la fraseología del narrador. El amo se había entregado con los años a una decadencia erotómana y alcohólica, amancebado ahora con Mlle. Floridor, fracasada actriz de la comedia. Los esclavos de la dotación De Mezy "seguían reverenciando a Mackandal. Ti Noel transmitía los relatos del mandinga a sus hijos, enseñándoles canciones" (49). La fuerza del mito anima aun la historia de las rebeldías, plasmada ahora en la figura del jamaiquino

Bouckman. En Francia, el liberalismo abogaba por la abolición de la esclavitud, pero los hacendados coloniales no acataban los decretos de la metrópolis. En esta coyuntura, política de un lado y mítica del otro, surge la revuelta de Bouckman. Es decir, se trata de una rebelión sincrética: por un lado, es urdida mediante un Pacto Mayor "entre los iniciados de acá y los grandes Loas del África"; por otro lado, mientras invocan a Ogún, los acólitos de Bouckman se preparan, "haciéndose redactar una proclama por un cura volteriano" que simpatizaba con los negros "desde que había tomado conocimiento de la Declaración de Derechos del Hombre" (53). La proclama volteriana sirve de máscara pública para ocultar sincréticamente el "Pacto Mayor" con los Loas, verdadero móvil ideológico de la rebelión. A la vez, ese Pacto constituye una especie de Declaración de Bois Caimán que corresponde a la Declaración de París emitida dos años antes en 1789; es decir, la Revolución Haitiana hace contrapunto en la Francesa. El rito político-religioso de Bouckman contrasta ahora con la perspectiva monarquista de M. Lenormand de Mezy:

> El gobernador Blanchelande, monárquico como él, se mostraba muy agriado por las molestas divagaciones de los idiotas utopistas que se apiadaban, en París, del destino de los negros esclavos. ¡Oh! Era muy fácil, en el Café de la Régence, en las arcadas del Palais Royal, soñar con la igualdad de los hombres de todas las razas, entre dos partidas de faraón. A través de vistas de puertos de América embellecidas por rosas de los vientos y tritones con los carrillos hinchados... era muy difícil no imaginarse a Santo Domingo como el paraíso vegetal de Pablo y Virginia (55).

Con toques de caracol por señal, estalla la sublevación en las haciendas, comenzando con la inmolación de capataces, mayorales y blancos, y terminando en carnaval orgiástico, a medida que los negros saquean el licor de las bodegas y poseen a las mujeres entre comelonas y sábanas de Holanda. Ti Noel, en contrapunto a su erotómano amo, violador de púberas esclavas, venga a sus hijas violando a la Mlle. Floridor. Pero la revuelta es prontamente sofocada, M. Lenormand de Mezy sale de su escondite, y vuelve a triunfar la fraseología despectiva del lenguaje de los amos, cuyo punto de vista ha dominado en esta segunda parte de la novela:

> La horda estaba vencida. La cabeza del jamaicano Bouckman se engusanaba ya, verdosa y boquiabierta, en el preciso lugar en que se había hecho ceniza hedionda la carne del manco Mackandal (60).

Sin embargo, la posición autorial queda reivindicada; el mito y el sincretismo continúan siendo motor de la historia:

> Bien lo había dicho el padre Labat, luego de su primer viaje a estas islas: los negros se comportaban como los filisteos, adorando a Dogón dentro del Arca. El gobernador pronunció entonces una palabra a la que Monsieur Lenormand de Mezy no había prestado, hasta entonces la menor atención: el "Vaudoux"... Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías (60-61). [9]

Esta imagen del "Dogón dentro del Arca", título a la vez de ese capítulo, señala el sincretismo religioso afroantillano, con sus Loás, o *potencias*, adorados a escondidas tras las imágenes litúrgicas cristianas. Bajo la apariencia de una armoniosa mezcla cultural, todo sincretismo entraña una altísima tensión ideológica entre sus signos, que adquiere su energía de la oculta, pero desesperada lucha por el poder, que el oprimido mantiene hasta en los últimos reductos ignorados por el sistema de dominación. Lejos de ser el opio de las masas, el rito primitivo en Carpentier es el oculto móvil tras los grandes vuelcos históricos.

Destruida su hacienda, De Mezy rescata a su esclavo Ti Noel y, como muchos hacendados venidos a menos, embarca para Santiago de Cuba. En la urca carbonera que les sirve de navío, el azar de la revuelta ha dado cita a los más incongruentes personajes coloniales, en otra imagen del encuentro imprevisto surrealista.

[9] La toma de conciencia de los europeos sobre el vudú es significativa. Carpentier sitúa la trama en el momento de organización y consolidación del vudú en Haití como una fuerza política y religiosa. El vudú tiene dos ramas: el rito *Radá*, la más antigua, mantiene la ortodoxia de su origen africano, proveniente de la cultura f_n de Dahomey (hoy Benín); el rito *Petro*, así llamado en honor a su fundador y líder espiritual, nace justamente en la década de 1760 como culto netamente haitiano, producto de la transculturación. Lo maravilloso del momento histórico radica en la coincidencia y contrapunto entre ese "nacimiento" del vudú americano, bajo el rito *Petro*, y la importación del racionalismo revolucionario francés, tras el cual opera aquél como oculto sincretismo en la Revolución Haitiana. El protagonismo de Mackandal y Bouckman en la novela, como figuras fundadoras de la Revolución, es consistente con el momento fundacional del vudú, que está ocurriendo tras bastidores; asimismo la ausencia de Toussaint y Dessalines como meros instrumentos (véase la nota 8).

> Había una cantante de la nueva compañía del Cabo, cuya fonda había sido quemada la noche de la sublevación y a la que sólo quedaba por vestimenta el traje de una Dido Abandonada. Un músico alsaciano que había logrado salvar su clavicordio, ya destemplado por el salitre... Un marqués monárquico, dos oficiales republicanos, una encapera y un cura italiano, que había cargado con *la custodia de la iglesia*, completaban el pasaje de la embarcación (63, el énfasis es mío).

Este cuadro medieval, especie de "nave de los locos", oculta a su vez la imagen sincrética del "Dogón en el Arca": *bajo cubierta* viajan "Ti Noel y sus compañeros, encerrados en el sollado" (63) —contrapunto a la "custodia" en que se guarda el sacramento cristiano.

Al igual que los negros tras la sublevación, los hacendados blancos llegados a Santiago se entregaban a sus propios carnavales orgiásticos, "tratando, por el momento, de hallar el placer en todo" (64). Mientras tanto, los últimos propietarios que se quedaron, "perdida la esperanza de volver al bienestar de antaño, se entregaron a una vasta orgía sin coto ni tregua" (78).

Cuando al final de ese capítulo la perspectiva narrativa regresa brevemente al hombro de Ti Noel, no es sino para aprovechar la mirada ingenua del creyente, que halla en el sincretismo barroco de las iglesias santiagueras un encuentro fortuito con los signos del vodú. Este cuadro será un contrapunto al de las "cabezas de terneros".

> El negro hallaba en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo. Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos... los dragones aplastados por santos pies, el cerdo de San Antón, el color quemado de San Benito, las Vírgenes negras... tenían una fuerza envolvente, un poder de seducción, por presencias, símbolos, atributos y signos, parecidos al que se desprendía de los altares de los houmforts consagrados a Damballah, el Dios Serpiente. Además, Santiago es Ogún Fai, el mariscal de las tormentas, a cuyo conjuro se habían alzado los hombres de Bouckman (66-67).

El descubrimiento por Ti Noel de la santería cubana, donde la efigie de Santiago esconde para los ñáñigos la potencia guerrera de Ogún, sirve de pretexto a Carpentier para mofarse del surrealismo una vez más y presentar el sincretismo como el dominio verdadero de lo maravilloso, concebido éste como un encuentro imprevisto en el seno de lo real.

Antes de abandonar el punto de vista de Ti Noel, el narrador le hace descubrir en el puerto un barco cargado de perros. "¿Adónde los llevan?

—gritó Ti Noel a un marinero mulato. —¡A comer negros! ...Esta respuesta dada en *créole* fue toda una revelación para Ti Noel" (69). En contrapunto a la nave de los amos que atracara en Santiago, zarpaba rumbo a Haití la de los perros, a dar caza a los restantes negros levantiscos.

Hasta ahora he examinado los paralelismos ideológicos entretejidos en la narración. A diferencia del paralelismo, donde los elementos se yuxtaponen sin tocarse, el contrapunto es fecundo en cruces sincréticos y contaminaciones ideológicas. Del proceso contrapuntístico, es el aislar un elemento de su contexto habitual y sumirlo en un contexto ajeno, de cuyo encuentro surge una altísima tensión de cosmovisiones, que si no disminuye mediante la contaminación de ideologías provocará en reacción la violencia histórica. Más que el paralelismo, la *contaminación ideológica* dominará en la novela a partir del episodio de Paulina Bonaparte.

Ya hemos presenciado la perplejidad de Ti Noel cada vez que confronta el contexto europeo de valores; también hemos visto a De Mezy, el europeo arruinado ante un contexto colonial negro que nunca comprendió. Ahora, la perspectiva del narrador se instala al lado de Paulina, extraída del contexto europeo e insertada de súbito en Haití. Si se adivina aquí algo de la descontextualización surrealista de la máquina de coser y el paraguas, recontextualizados ante una mesa de disección, no es ya por azar. Pero no se trata de viejas fórmulas aplicadas a una nueva realidad. Lejos del paralelismo surrealista, de la yuxtaposición aséptica de objetos que se encuentran casi sin tocarse, Carpentier presenta ahora un encuentro de realidades humanas, sujetas a la contaminación contrapuntística.

El recurso del personaje descontextualizado no sólo es válido para Paulina y los demás personajes de *El reino*. Se trata de un paradigma ubicuo en la obra de Carpentier, y notoriamente en *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*:

> El personaje de Víctor Hugues [protagonista de *El siglo*] me fascinó... porque respondía a una vieja aspiración mía, que es traer personajes europeos a América o llevar americanos a Europa. Es decir: establecer una fuerte simbiosis de culturas y no cerrarnos solamente a un ámbito limitado, donde no hay penetración de ideas venidas de afuera (en Fornet 1985, 43-44).

Fig. 3.3. Mario Carreño, *Danza afro-cubana* 1943 (izquierda). Duco sobre madera. Colección privada. Aparece en el libro *Pintura cubana de hoy* (Gómez Sicre 1944), en el que colabora Carpentier. El autor pudo inspirarse en este cuadro para la relación Solimán-Paulina, cuya intención de contraste y plasticidad es evidente. A la derecha: Pedro Martínez, *Tauromaquia: La lucha de los sexos* 1942. Dibujo a lápiz. La Habana, Galería del Prado. Otra de las obras de *Pintura cubana de hoy*, relevante a la caracterización de Paulina como hija de "Minos y Pasifae". El tema del Minotauro, predilecto del surrealismo, adquiere un efecto sorpresivo al ser aplicado a una mujer.

Paulina llega a Haití "creyéndose un poco Virginia, un poco Atalá" (72), atraída, con su romanticismo de época, por el preconcepto de un exotismo tropical, dentro del cual ella sería una diosa de la sensualidad. Se asegura de inmediato los servicios del masajista Solimán que, "atormentado por el deseo" y "con una falsa mansedumbre" (73), deberá pulir cada pulgada de su blanco cuerpo desnudo. Este perfecto cuadro de romántico exotismo será tergiversado por la virulencia del cólera, una tarde cuando "el peluquero francés que la peinaba... se desplomó en su presencia, vomitando una sangre hedionda, a medio coagular... un horroroso aguafiestas había comenzado a zumbar en el ensueño tropical de Paulina Bonaparte" (74).

Con Paulina, el punto de vista igualmente europeo, que ha marcado todo el segundo movimiento de la novela, no es ya el del monarquista De Mezy, sino el de la nueva burguesía. Ti Noel sigue en Santiago, completamente ausente de esta parte del relato. Es entonces que el avance

del cólera, la agonía de su esposo, Leclerc, y el fracaso de los remedios tradicionales, hacen que la ideología europea de Paulina se contamine de vodú. Igual que Ti Noel hubo hallado afinidades voduísticas en las iglesias de Santiago, Paulina justificó su conversión rebuscando cercanías entre los ritos de Solimán y su propia mitología corsa.

> Dejó lavar las puertas de la casa con plantas aromáticas y desechos de tabaco. Se arrodilló a los pies del crucifijo... gritando con el negro, al final de cada rezo: *Malo, Presto, Pasto, Effacio, Amén*. Además, aquellos ensalmos, lo de hincar clavos en cruz en el tronco de un limonero, revolvían en ella un fondo de vieja sangre corsa, más cercano de la viviente cosmogonía del negro que de las mentiras del Directorio [Espiritual]... La agonía de Leclerc, acreciendo su miedo, la hizo avanzar más aun hacia el mundo de poderes que Solimán invocaba con sus conjuros, en verdadero amo de la isla, único defensor posible contra el azote de la otra orilla (76).

Su iniciación en el vodú es consumada en la ceremonia de Solimán que, con un machete y un gallo degollado, danza en torno a Paulina arrodillada, cuyo cuerpo desnudo había untado de sangre, yerbas y aguardiente. En medio de la ceremonia, y ante el espanto de las camaristas francesas que la sorprenden, "Ambos lanzaban gemidos largos, como salidos del fondo del pecho" (77). Tras la muerte de Leclerc en el (ahora abominable) trópico, Paulina regresa a Europa, a salvo su cuerpo del cólera, pero contaminada de vodú su ideología: "En la cesta que contenía sus ajados disfraces de criolla viajaba un amuleto a Papá Legba, trabajado por Solimán, destinado a abrir a Paulina Bonaparte todos los caminos que la condujeron a Roma" (78). Ya un capítulo precedente se intitulaba "La hija de Minos y Pasifae" —figura invocada por las declamaciones de Mlle. Floridor, quien a su vez es el personaje paralelo que anticipa a Paulina (marchándose la "actriz", llega ésta como un reemplazo, a vestir sus "disfraces de criolla"). "La hija de Minos y Pasifae" se refiere en realidad a Paulina, quien merced a la contaminación ideológica será al cabo criatura híbrida, sincrética; la bella y la bestia, Minotauro del laberinto carpenteriano.[10]

[10] Esta imagen de Paulina, como Minotauro de verificable realidad histórica, le sirve a Carpentier para mofarse una vez más de los artilugios surrealistas. El Minotauro, como es sabido, fue símbolo predilecto de los surrealistas, que inauguraron incluso una revista con ese nombre a principios de los años 30. Sobre su importancia en la pintura moderna, véase a Azara (1990). Mientras tanto, Papá Legba es en el vudú el *loi* de las encrucijadas y patrón de los caminos, que le abre a Paulina el camino de Roma: es decir, la salida del laberinto.

Tras su partida, concluye el segundo movimiento, regresando a la imagen ubicua de la serpiente, "mística representación del ruedo eterno". Junto a la nave de los *perros*, atracaba en el Cabo otra nave con *serpientes* de Martinica, destinadas al mismo fin por Rochambeau, sucesor de Leclerc. La *sustitución* de signos da lugar al comentario autorial:

> Pero esas serpientes, criaturas de Damballah, habrían de morir sin haber puesto huevos, desapareciendo al mismo tiempo que los últimos colonos del antiguo régimen. Ahora, los Grandes Loas favorecían las armas negras. Ganaban batallas quienes tuvieran dioses guerreros que invocar. Ogún Badagrí guiaba las cargas al arma blanca contra las últimas trincheras de la Diosa Razón (79).

Una página después, nos hallamos bajo el reinado del emperador negro, Henri Christophe, en el tercer movimiento de la novela. Ti Noel, anciano pero libre, regresa ahora al Cabo Francés, sólo para hallar trastocados los signos del poder. El narrador regresa brevemente a su punto de vista ingenuo para subrayar la sorpresa ante el nuevo y extraño contexto.

> Habituado a los sencillos uniformes coloniales, Ti Noel descubría de pronto, con asombro, las pompas de un estilo napoleónico, que los hombres de su raza habían llevado a un grado de boato ignorado por los mismo generales del Corso (88).

Como Bernal Díaz ante la prodigiosa ciudad de Tenochtitlán (pero invertidos aquí los signos), Ti Noel "se había detenido, maravillado por el espectáculo más inesperado": el exuberante palacio de Sans Souci. "Pero lo que más asombraba a Ti Noel era el descubrimiento de que ese mundo prodigioso era un mundo de negros" (89).

En seguida, la perspectiva se instala al lado de Christophe, cuyo punto de vista determina el tercer movimiento de la novela. El paradigma contrapuntístico del elemento descontextualizado se repite ahora con signos inversos. Es decir, al lado de una Paulina "africanizada", tenemos a un Christophe "afrancesado". En uno de sus guiños al lector, Carpentier nos dice que "el capellán de la reina —único semblante claro en el cuadro— leía las *Vidas Paralelas* de Plutarco al príncipe heredero" (91). Solimán, como puente de enlace entre las vidas paralelas, había pasado de masajista de Paulina a lacayo de Christophe. En el cuarto y último movimiento, será Solimán quien ostente la perspectiva y se convierta

también en elemento descontextualizado, a raíz de su exilio en Roma y de su prodigioso reencuentro con Paulina.

En realidad, todos los personajes principales de *El reino* —Ti Noel, De Mezy, Paulina, Christophe y Solimán— son vidas paralelas. Cada uno es un elemento portador del punto de vista, sumido siempre en un contexto ajeno, en el contexto del Otro. El paradigma contrapuntístico se revela como imagen del sincretismo, de la realidad escondida bajo el disfraz de un contexto opuesto. La imagen del "Dogón dentro del Arca" se repite. La Ciudadela La Ferrière, otro Escorial, fortaleza digna de un monarca occidental, guarda en su interior el secreto del vodú; la sangre de cientos de toros degollados, mezclada en su argamasa, "por edificadores conscientes del significado profundo del sacrificio, aunque dijeran a los ignorantes que se trataba de un simple adelanto en la técnica de la albañilería militar" (97). Como los Cristos de cabellera humana y los fetiches africanos que, más que una imagen, son la persona misma y encierran en su materia la potencia animada, como el sacramento dentro de la custodia, así es la Ciudadela, la que al cabo albergará en su argamasa el cuerpo mismo, el cadáver, de Christophe. Asimismo, Cornejo Breille, confesor de Christophe y único blanco en su corte (cf. Solimán, único negro en casa de Paulina), es emparedado en vida dentro del edificio del Arzobispado, "por el delito de quererse marchar a Francia conociendo todos los secretos del rey, todos los secretos de la Ciudadela" (102). También así, la novela toda, con su prolija red de correspondencias ocultas, de guiños y de signos disfrazados, se convierte en metáfora y contrapunto del oculto sincretismo ideológico.[11]

Como Paulina ante el contexto haitiano, Christophe ante el europeo refleja una doble contaminación. Bajo la envoltura europea de su corte, su corazón alberga el temor del vudú... "bajo las casacas abrochadas y el peso de las condecoraciones... el rey se sentía rodeado de fuerzas hostiles... En alguna casa retirada —lo sospechaba— habría una imagen

[11] Todas estas variaciones del "Dogón dentro del arca", de las potencias africanas adoradas a escondidas dentro de las imágenes de los "santos" cristianos, son versiones del sincretismo actuante en la realidad americana, que le sirven a Carpentier para burlarse de otro de los "trucos" surrealistas. Se trata en este caso del *"l'un dans l'autre"*, usado y abusado entre otros por Dalí. Variante del encuentro imprevisto, *"l'un dans l'autre"* consiste en crear una imagen insólita colocando un objeto dentro de otro. En *Un perro andaluz*, por ejemplo, aparece una calavera dentro del tórax de una mosca. René Prieto (1993, 46-49) señala el mismo procedimiento en Miguel Ángel Asturias.

suya hincada con alfileres" (105-106). Entonces, en medio de la misa católica, al comenzar el Ofertorio, la imagen del cura se convierte en el fantasma de Cornejo Breille ante los ojos del hechizado rey Christophe. La explicación del prodigio es ambigua: Henri Christophe se desploma, paralizado; "En sus oídos crecía un ritmo que tanto podía ser el de sus propias venas como el de los tambores golpeados en la montaña" (107). Se señala por un lado el "delirio del monarca" pero, por otro, se lo describe como a un *zombi*: "Más córnea que iris, sus ojos expresaban un furor sacado de lo hondo, por no poder mover los brazos ni las piernas"(107-8). El rey queda emparedado dentro de su propio cuerpo. Esa escena histórica de la apoplejía de Christophe (que ocurrió realmente hacia 1821 según la crónica de Moreau de Saint Méry consultada por el autor) concluye con la imagen de un sincretismo religioso:

> No acababa de saberse si realmente sonaban tambores en la montaña. Pero, a veces, un ritmo caído de altas lejanías se mezclaba extrañamente con el Avemaría que las mujeres rezaban en el Salón de Honor, hallando inconfesadas resonancias en más de un pecho (108).

Cuando comienza el motín de campesinos y súbditos, el rey se haya solo en su laberinto, y recuerda su último refugio, la Ciudadela. "Pero en ese momento, la noche se llenó de tambores". Y ahora los tambores se arrastran como la serpiente sagrada, como el veneno de Mackandal: "subiendo de las playas, saliendo de las cavernas, corriendo debajo de los árboles, descendiendo por las quebradas y cauces, tronaban los tambores radá... los tambores de Bouckman... los tambores todos del Vodú" (113-4).

La fraseología del autor del prólogo se entrevera explicando el sentido de su alegoría histórica:

> Christophe se había mantenido siempre al margen de la mística africanista de los primeros caudillos de la independencia haitiana, tratando en todo de dar a su corte un empaque europeo (112).
>
> La sangre de toros que habían bebido aquellas paredes tan espesas era de recurso infalible contra las armas de los blancos. Pero esa sangre jamás había sido dirigida contra los negros... Christophe, el reformador, había querido ignorar el vodú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro... San Francisco... San Benito... imágenes que le volvían la espalda... signos que se habían pasado al enemigo (114-5).

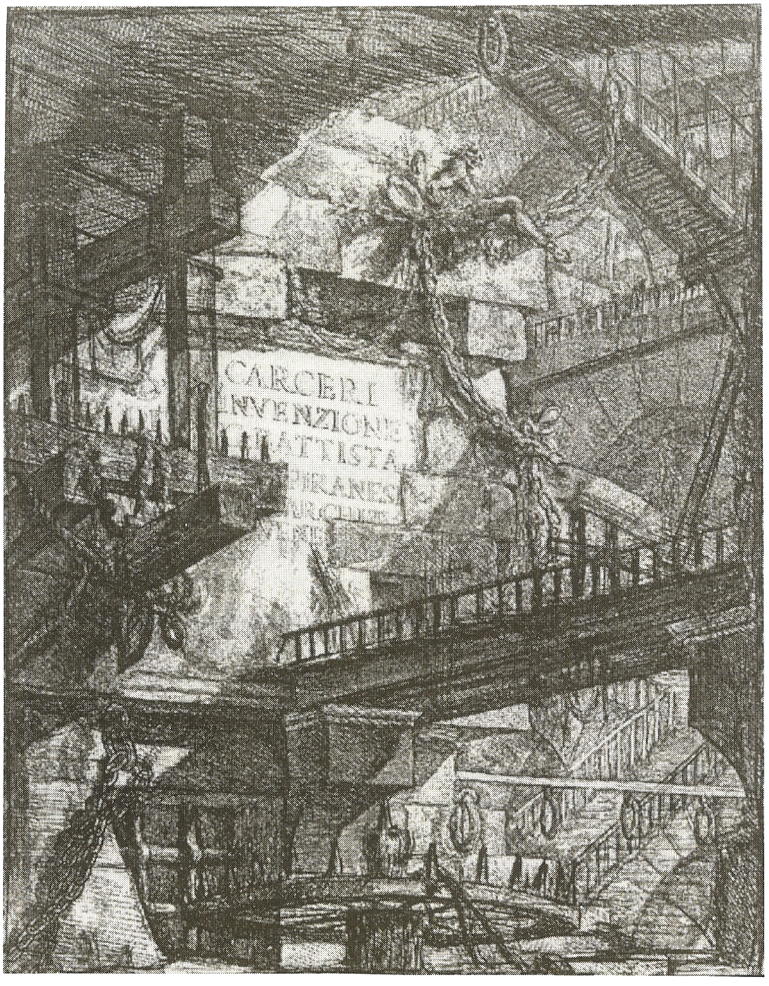


Fig. 3.4. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) *Cárceles Imaginarias* I (Segunda Edición, Primera Tirada, 1761). Alejo Carpentier: " Cuando tengo un capítulo difícil de hacer, pienso siempre en un pintor" (en Fell 1976).

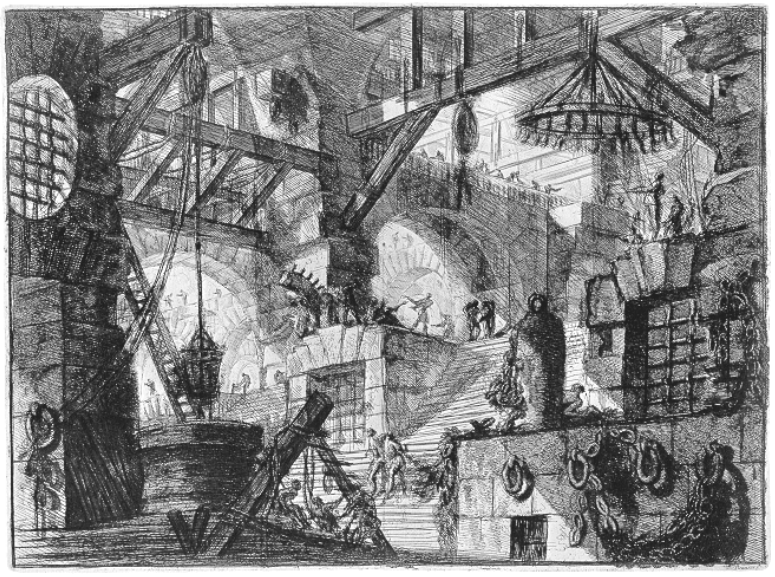


Fig. 3.5 Piranesi, *Carceri XIII* (Segunda Edición, Primera Tirada, 1761). Maestro del grabado fantástico arquitectónico y precursor del romanticismo, Piranesi busca el "espíritu de la antigüedad" para infundirle novedad. Carpentier compara su obra con la Ciudadela La Ferrière de Henri Christophe: "Centenares de hombres trabajaban en las entrañas de aquella inmensa construcción, siempre espiados por el látigo y el fusil, rematando obras que sólo habían sido vistas, hasta entonces, en las arquitecturas imaginarias del Piranesi" (*El reino* 94). La comparación es irónica. Las maravillas terribles del Piranesi habían sido evocadas por muchos autores europeos: Walpole, De Quincey, Balzac, Gautier, Musset, Baudelaire, Mallarmé, Proust. Carpentier subraya que lo real maravilloso americano, Christophe y su Ciudadela, sobrepasan la imaginación europea, por el prodigio de haber sido reales. Es posible que la referencia sea un contrapunto a Víctor Hugo: « Cavernes où l'esprit n'ose aller trop avant! / Devant vos profondeurs j'ai pali bien souvent / Comme sur un abîme ou sur une fournaise. / Effrayantes Babels que revait Piranese! / Entrez si vous l'osez ! » (*Les Rayons et les Ombres*, 1839).

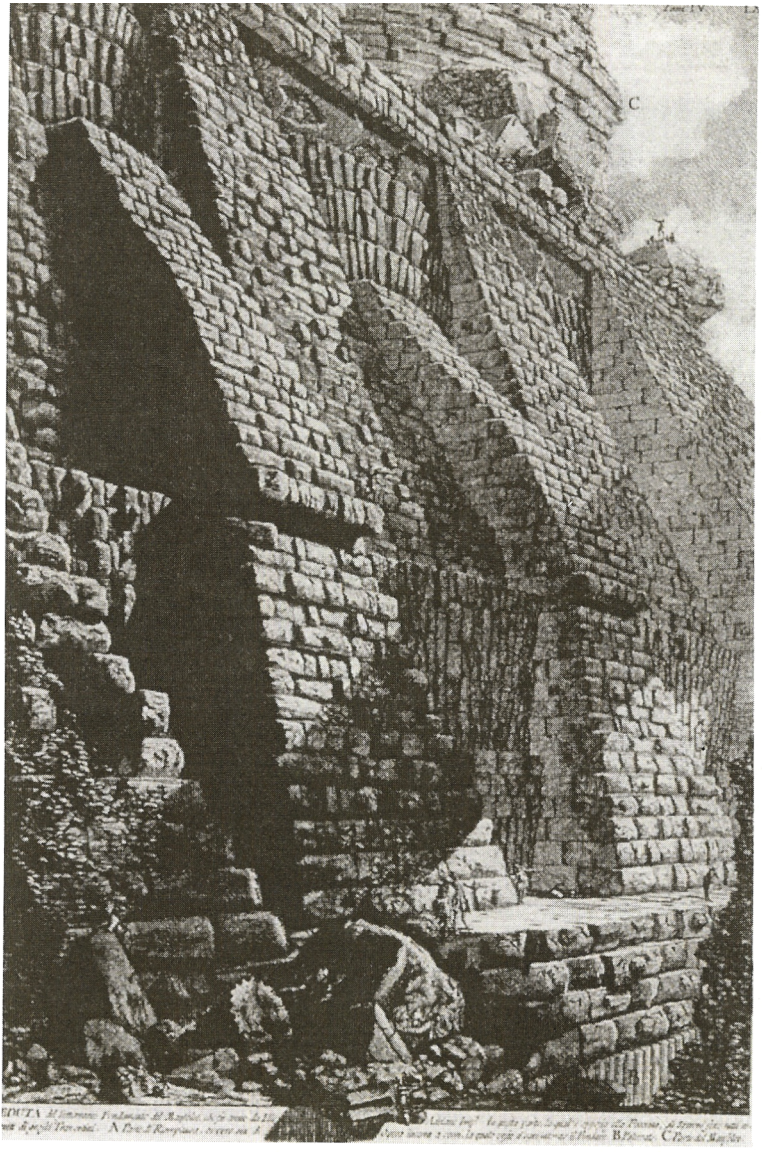


Fig. 3.6. Piranesi, *Los cimientos del mausoleo de Adriano*, serie *Las antigüedades romanas, IV* (1752-56). Carpentier paragona el monumentalismo americano de Christophe (en plena Edad de la Razón) con el de la antigüedad europea, destacando la "juventud" de la cultura americana.

Ante la inversión de los signos y el motín incendiario de su palacio, Christophe pasa simbólicamente al *salón de los espejos*, donde se suicida, entre un *laberinto* de imágenes y el reflejo de las llamas, con un disparo en la sien.[12]

El cuarto y último movimiento se abre con la perspectiva de Solimán en Roma, donde se exiliara como criado de las princesas Christophe. En ese contexto ajeno, Solimán maravilla a los italianos. Los niños lo llaman Rey Baltasar; y los adultos oyen sus cuentos, "pensando en Madagascar, en Persia, o en el país de los bereberes". "Cuando estaba sudoroso, siempre había quien quisiera pasarle un pañuelo por las mejillas, para ver si desteñía" (127).[13] La desfamiliarización se da también de manera inversa cuando su querida piamontesa lo lleva a las galerías del Palacio Borghese donde trabajaba. Allí, el realismo insólito de las estatuas y de las pinturas le hace creer que se halla ante presencias vivas. Una vez más, el narrador presenta una doble visión del prodigio: el animismo y el fetichismo de Solimán desnaturalizan el realismo cotidiano de la galería en un choque de culturas; por otro lado, el narrador ofrece una explicación ordinaria:

> Al atardecer, el negro se metía por la escalera de servicio del Palacio Borghese y se daba a descorchar botellas de tintazo en compañía de la piamontesa... Con el don que tienen los borrachos de ver cosas terribles con el rabillo del ojo, Solimán creyó advertir que una de las estatuas había bajado un poco el brazo... Ahora eran pinturas las que parecían salir de la pared y animarse (127-9).

[12] El afrancesado Christophe, "de bruces en su propia sangre" y sepultado luego en la argamasa de la Ciudadela, se convierte en otro "toro" sacrificado a los Loas. Aquí en su laberinto de Sans Souci, Christophe es otro Minotauro, otro híbrido comparable a Paulina (véase la nota 10). En cambio, a principios de la novela, es apropiado el paralelo aséptico entre las cabezas de terneros y M. Lenormand de Mezy, ya que en éste no hay contaminación ideológica. Por su parte, Solimán encontrará su propio laberinto en la Galería Borghese.

[13] Carpentier se burla de la "falsedad" de Solimán, cuyo nombre (alusión irónica a Solimán el Magnífico, legendario sultán de Turquía) es también el de un ingrediente químico en los tintes y maquillajes antiguos. Adviértase el paralelo con los polvos y pelucas de M. Lenormand de Mezy al principio de la novela. Esto sugiere que Solimán lleva la "fe" de su raza —el vodú— muy a flor de piel; de ahí su *servilismo* (acentuado por su corpulencia), en contraste con la rebeldía de los verdaderos creyentes como el "pequeño" Noel o el "manco" Mackandal. Por esa falta de fe, Carpentier condenará al fáustico Solimán en la escena siguiente,

No sólo está borracho, sino febril de paludismo, según se revelará luego. En esa condición, Solimán es atraído por la estatua de una mujer desnuda; comienza a palparla, masajearla, conjurando, como en un trance, la memoria física de Paulina Bonaparte. La culminación de la escena contiene la doble explicación, la doble realidad: la mirada primitiva de Solimán y la mirada europea, racional, de la sirvienta piamontesa.

> Pero, súbitamente, la frialdad del mármol, subida a sus muñecas como tenazas de muerte, lo inmovilizó en un grito. El vino giró sobre sí mismo. Esa estatua, teñida de amarillo por la luz del farol, era el cadáver de Paulina Bonaparte. Un cadáver recién endurecido, recién despojado de pálpito y de mirada, al que tal vez era tiempo todavía de hacer regresar a la vida. Con voz terrible, como si su pecho se desgarrara, el negro comenzó a dar llamadas, en la vastedad del Palacio Borghese. Y tan primitiva se hizo su estampa, tanto golpearon sus talones el piso, haciendo de la capilla de abajo cuerpo de tambor, que la piamontesa, horrorizada, huyó escaleras abajo, dejando a Solimán de cara a cara con la Venus de Canova (130).

Para el primitivo era el fetiche de Paulina, diosa de la sensualidad; para la europea era la Venus de Canova. Para el autor, el masajista acababa de encontrar su *convidada de piedra*. Sin percatarse del anuncio de su propia muerte, el negro bailaba en torno a la estatua de Paulina una danza invocatoria como aquella que en Haití la había salvado del cólera, pero ahora, desde Roma, su intento resultaba en vano. "Solimán trataba de alcanzar a un Dios que se encontraba en el lejano Dahomey" (131).

La novela termina de vuelta al punto de vista de Ti Noel, quien, caído Christophe, retorna con sueños utópicos a la arruinada hacienda De Mezy, convertida en contrapunto irónico del palacio Sans Souci, de cuyo saqueo ha participado y traído algunas piezas del decorado. Ti Noel aparece ahora como figura incongruente y patética, con la casaca chamuscada de Christophe sobre sus raídos calzones de esclavo, sentado sobre los tres volúmenes de la *Encyclopédie* como en un trono, rascándose el vientre desnudo y echando al aire órdenes imperiales en su ilusorio gobierno pacífico. Pero aquí, la parodia de Carpentier no se vuelve contra el personaje y su visión mítica, como se ha llegado a suponer (cf. Webb 1992, 37-38). Se trata de una caricatura histórica, de una alegoría del *país*,

---

cuando le hace confrontar la muerte barroca en la estatua de Paulina, *convidado de piedra* que lo sorprenderá inconfeso como al Don Juan de Tirso. De igual modo y por semejante pecado, se había condenado Henri Christophe, sepultado en la argamasa de la Ciudadela. En este caso, el *convidado de piedra*, mensajero de la muerte, había sido el "emparedado" Cornejo Breille. La intención de Carpentier ante todos estos personajes es claramente paródica.

Fig. 3.7 Antonio Canova (1757-1822), *Paulina Bonaparte como Venus Vencedora* 1805. Roma, Galería Borghese. Para mayor impresión de realismo, el escultor pulió el mármol de las partes descubiertas del cuerpo con cera ligeramente encarnada. Carpentier aprovecha el detalle para dramatizar el ***encuentro maravilloso*** entre el animismo africano de Solimán y el realismo neoclásico europeo de Canova.

en su herencia colonial, hecho de retazos de ideologías ajenas y ruinas de regímenes pasados. Es una imagen del desengaño barroco, el país como "visión" grotesca, como "máscara" deformadora, imagen inspirada en el ensayo *Nuestra América* de Martí.

Ti Noel apenas ha comenzado a vislumbrar algo de libertad en esa anarquía utópica, cuando ve llegar una nueva tiranía: la de los Mulatos Republicanos, "esa aristocracia entre dos aguas, esa casta cuarterona, que ahora se apoderaba de las antiguas haciendas, de los privilegios y de las investiduras"(138). El ruedo eterno se cumple, la historia se resuelve en mito, y Ti Noel, rememorando a Mackandal, descubre en su *senilidad* el secreto de la metamorfosis, se transforma en animales cuyas castas también lo rechazan, y puntualiza con su fábula el nivel alegórico de la novela toda.[14] Desengañado de las falsas utopías, regresa al mundo de los hombres, cuya máxima medida se alcanza en la continuidad de la lucha, en el trayecto, y no en el fin, de un camino que no concluye con el individuo. Ahora sabe que la respuesta para un Nuevo Mundo tampoco ha de hallarse ya en el antiguo reino de Dahomey. Al contrario de Solimán, Ti Noel se sobrepone a su patética figura, pues ha recuperado la fe en "las posibles germinaciones del porvenir". Como Mackandal, "el anciano lanzó su grito de guerra a los nuevos amos... En aquel momento, un gran viento verde surgió del Océano" (144). Un ciclón, augurio de un nuevo vuelco histórico, arrasó las últimas ruinas de la antigua hacienda y los últimos pliegos de la Enciclopedia.[15]

[14] La senilidad de Ti Noel, la borrachera y la fiebre de Solimán, y la apoplejía de Christophe, hacen posible la explicación racional al lado de la mágica, propiciando el choque ideológico. Véase en el capítulo siguiente la misma ambi-valencia en Miguel Ángel Asturias, donde trato el problema de la "esquizofrenia cultural" como el costo que estos autores están dispuestos a pagar en su afán de dramatizar el encuentro ideológico de manera explícita en sus textos.

[15] Bouckman había preparado su rebelión también en medio de una tormenta, invocando a Ogún, tal como lo hubo vaticinado Mackandal: "para desencadenar el *ciclón* que completaría la obra de los hombres" (33). La figura de Ogún, "mariscal de las tormentas", *loi* de la guerra y del trueno, conjurado por el sonido de los tambores Radá, le sirve a Carpentier para relacionar mito e historia mediante la operación *alegórica* que, según Walter Benjamín, reduce la historia social (la revolución) a historia natural (el ciclón). Compárese este final telúrico al de *Cien años de soledad*, donde un "huracán bíblico" arrasa las últimas ruinas de Macondo, y el *viento* (léase el *tiempo*, la *historia*) se lleva los últimos pliegos del manuscrito de Melquíades (sugerido aquí por la Enciclopedia volteriana).

> Y desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel... salvo, tal vez aquel buitre mojado, aprovechador de toda muerte, que esperó el sol con las alas abiertas: cruz de plumas que acabó por plegarse y hundir el vuelo en las espesuras de Bois Caimán (Fin).

La última ambigüedad del narrador y de su doble visión propone dos lecturas para este final. Desde una perspectiva racional, Ti Noel murió: sólo el buitre "aprovechador de toda muerte" halló su cadáver en las espesuras del Bosque Caimán. Para el creyente, sin embargo, Ti Noel, *transformado* en ese buitre mojado, y anticipando tras el huracán nuevos amaneceres históricos, "esperó el sol con las alas abiertas". "Cruz de plumas", Cristo Negro, como Mackandal, escondido en el Bois Caimán, cumpliría su promesa redentora, permaneciendo en *el reino de este mundo*.

Capítulo 4

El lenguaje del "Gran Lengua": Autoridad narrativa y verosimilitud en Miguel Ángel Asturias

El papel de Miguel Ángel Asturias (1899-1974, Premio Nobel 1967) en el desarrollo del realismo mágico es a la vez determinante y complejo. Asturias se inicia en esta trayectoria un poco antes, incluso, que Alejo Carpentier; y, de hecho, influye con *Leyendas de Guatemala* (1930) y *El Señor Presidente* (1946) en la sensibilidad estética americanista del cubano, cinco años más joven, y admirador suyo desde los tiempos parisienses cuando fueran contertulios surrealistas en el Café de la Cupole. Dicho influjo está sugerido en las cuatro crónicas periodísticas que Carpentier le dedicara al guatemalteco entre 1952 y 1956 en *El Nacional* de Caracas, y ha sido debidamente documentado por la crítica (González Echevarría 1981).

Ciertamente Asturias puede ser considerado, con o antes que Carpentier, como iniciador del realismo mágico, máxime si se tiene en cuenta que las obras determinantes en esa génesis, *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz*, aparecen ambas en 1949. Sin embargo, la trayectoria de Asturias es menos analítica y teórica; en cambio, más intuitiva y poética. Por eso, cuando se presenta a Carpentier primero, en el papel de iniciador, es únicamente por convención crítica, para facilitar con sus teorías el abordaje y exposición del tema. En Carpentier hay, además, una visión más amplia y general de la cultura americana, que conjuga

equilibradamente el mestizaje ideológico de lo europeo, lo indígena y lo africano; mientras que en Asturias resalta "su apego, de ningún modo criticable, a una visión parcial de América desde una perspectiva indígena que le opaca la concepción global y totalista de la realidad continental" (Márquez Rodríguez 1982, 24). No obstante, ese mismo apego al rico imaginario de su tierra natal hace más inmediata y sensoria su visión. Carpentier se empeña en lo teórico, en forjarse preceptos para la novela americana y buscar ejemplificarlos en sus obras, pero la realidad americana queda en ellas intelectualizada hasta el límite de la abstracción. Asturias despliega su genio más bien en la experimentación narrativa, en el libre fluir de las imágenes palpables, y en la búsqueda de un nuevo lenguaje, logrando en ocasiones una fuerza en la expresión onírica y poética, rara vez igualada en la narrativa hispanoamericana.

Asturias y Rulfo, por su parte, representan la fase más intuitiva y experimental del realismo mágico, en la que ese sistema expresivo adquiere un desarrollo fundamental. Junto a esa similitud resaltarán diferencias que demostrarán ser cruciales para la renovación del estilo mágico-realista. García Márquez aprovechará luego las lecciones de esa fase experimental para regresar a un intelectualismo comparable al de Carpentier, pero a la vez muy distinto en su tenor y sensibilidad; un intelectualismo desplegado, no en la teorización estética americanista, ni siquiera en la experimentación formal, sino en la utilización consciente y deliberada del recurso técnico fabulador; del método del narrador folklórico y pueblerino sometido a una calculada sofisticación; y del uso disciplinado y magistral de tales artificios, para llevar el realismo mágico al límite de sus posibilidades.

No ha de obviarse las múltiples conexiones entre los cuatro autores ni los diversos modos en que alternativamente podrían agruparse. Los mesoamericanos Asturias y Rulfo comparten la disposición más intuitiva y experimental ante la forma; los caribeños Carpentier y García Márquez exhiben la más intelectual y el más específico aprovechamiento de datos históricos. Asturias y García Márquez comparten, por ejemplo, el uso de la leyenda popular, y elaboran más detalladamente la alegoría social. Asturias y Carpentier enfatizan la visión tribual indígena o africana y su contraposición a la europea; Rulfo y García Márquez tratan, en cambio, de la visión rural o provinciana, eminentemente blanca, con sus creencias medievales, arcaico-cristianas y sincréticas. El Haití de Carpentier y la Guatemala de Asturias contrastan con el escenario construido de las aldeas imaginarias de Comala y de Macondo. Todo esto es un indicio de la amplitud de dimensiones con que se manifiesta el realismo mágico en la

narrativa de estos autores. La organización que aquí elijo —Carpentier, Asturias, Rulfo, García Márquez— acentúa, más que la simple cronología, el relieve del realismo mágico como proceso histórico-literario.

Polaridades ideológicas y estéticas

El pensamiento y la obra de Miguel Ángel Asturias se hallan escindidos por polaridades que reflejan las contradicciones sociales y culturales de su país, de su tiempo y, ulteriormente, de una buena parte de la experiencia latinoamericana. Su actitud hacia el indio refleja el dilema cultural que se origina en el indigenismo de los años 30 y que a raíz de esa tendencia confrontan muchos otros autores, como es notorio en el caso del peruano José María Arguedas y en menor grado en el del paraguayo Augusto Roa Bastos. Por un lado está la nostalgia del mundo indígena conocido en el campo desde la niñez, el deseo de rescatar y valorar sus creencias y su cultura; por otro, el deseo de sacarlo de su miseria, de su apatía y su marginación, e incorporarlo al progreso social. El dilema estriba en la conciencia trágica (suicida en el caso de Arguedas) de que la primera tentativa perpetúa su marginación social, mientras que la segunda presupone la destrucción y el abandono de sus prácticas y creencias tradicionales.

La obra de Asturias responde no sólo a esta bifurcación social, sino también a la polaridad estética del momento. Por un lado está su obra de imaginación, orientada hacia la experimentación vanguardista y cosmopolita a través de la exploración de las posibilidades poéticas y oníricas del mito [*Leyendas de Guatemala* (1930), *El Señor Presidente* (1946), *Hombres de maíz* (1949), *El Alahajadito* (1961), *Mulata de tal* (1963), *El espejo de Lida Sal* (1967), *Maladrón* (1969), *Tres de cuatro soles* (1971)]. Por otro lado está la obra de compromiso político y de denuncia social realista [la "trilogía bananera" de *Viento fuerte* (1949), *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960), así como los relatos de *Weekend en Guatemala* (1956) y su última novela, *Viernes de Dolores* (1972)]. La división no es siempre tajante; pues incluso en su "trilogía bananera" no está ausente el elemento mágico-mitológico, aunque aparece forzado y añadido al realismo social que predomina y que priva la obra de un concepto mítico integrador, basado en la cosmovisión indígena del conjunto, sin la cual el lenguaje mitopoético añadido "resulta contraproducente" (Alegría 1971, 88). En contadas ocasiones, Asturias logra un difícil y magistral equilibrio entre lo social y lo mítico de fondo

y forma, como es el caso de *El Señor Presidente* y, sobre todo, de *Hombres de maíz*, que constituyen lo más perdurable de su obra. Su "realismo mágico" representa justamente esa búsqueda equilibrada y reconciliadora, de la imaginación comprometida.

La escisión es parte de la identidad cultural, de la formación artística y de la experiencia vivencial de Asturias y, significativamente, de América. "Yo soy mestizo", afirma, "y tengo la parte indígena, y esa parte lucha con mi parte española" (en López Alvarez 1969). Este hijo de hogar mestizo nace en Ciudad de Guatemala en 1899, pero de 1903 a 1907 su familia se aleja de la capital por problemas políticos y se radica en el pueblo de Salamá, donde Asturias recorre el campo acompañado de su abuelo y establece su primer contacto con el mundo indígena y con el ambiente del interior. Su segundo contacto con ese mundo se dará cita en los años vecinos a 1920. De regreso a la capital, su padre abandona la juris-prudencia y se dedica a la importación de víveres. Su casa se convierte en un amplio almacén adonde vienen campesinos de todas partes del interior a cargar sus carretas de provisiones. Los que vienen de más lejos se hospedan en la misma casa de los Asturias, trayendo consigo un tesoro de cuentos, leyendas, anécdotas y decires de la sabiduría indígena y popular (Flores 1981, 253-6).

Asturias, quien cursa en esos años sus estudios universitarios, presenta en 1923 una tesis, "El problema social del indio", a la Facultad de Derecho. Sin embargo, ella muestra un conocimiento muy superficial de la cultura indígena y aun rezagos juveniles de racismo positivista que el escritor superaría durante su exilio político en Europa (1923-1933). Parecería que el entusiasmo europeo por las civilizaciones precolombinas fuera realmente el catalítico que llevara a Asturias a revalorar la cultura indígena, a menudo desdeñada en su propio país. De camino en Londres, acude a visitar la colección maya del Museo Británico. El mismo año descubre en París el anuncio, "Religiones de la América Central", un curso dictado en la Sorbona por el profesor Georges Raynaud. Este sería un evento capital en la formación del joven Asturias, quien durante los próximos cinco años estudiaría antropología bajo la dirección de Raynaud. Junto a un colega mexicano, traduce el *Popol Vuh* a partir de la versión francesa del maestro. También el *Chilam Balam*, el *Rabinal Achí*, los *Anales de los Xahil* y las crónicas de Indias serían intensamente estudiados por él (cf. su "Glosario" a las *Leyendas de Guatemala*). De su valoración de la cultura indígena surgiría la dirección central de su narrativa, anunciada ya por su poesía, muy prolífica en esos años, la cual será transformada por esas lecturas. Pronto abandonará la pirotecnia

verbal de sus primeros poemas vanguardistas, para crear un lenguaje inspirado en los temas, la simbología, las imágenes y la sensibilidad de los textos mayas.

En ese París de los años veinte, Asturias padece, al igual que Carpentier, un lento proceso de maduración estética, que fue a la vez período de gestación del estilo mágico-realista. Participó directamente en el surrealismo, conoció a importantes figuras de la modernidad europea, trabó amistad con César Vallejo y Arturo Uslar-Pietri, y fundó en 1932, con otros latinoamericanos, la revista de vanguardia *Ensayo*. Desde el centro de ebullición de la vanguardia europea, Asturias se sumergió en sus estudios de antropología, en su sondeo del alma indígena y mestiza, por los anales precolombinos, por las crónicas, y por los recuerdos de sus convivios juveniles con las gentes de pueblo y de campo guatemaltecas. Anécdotas de época revelan incluso que Asturias, con su fisonomía mestiza, cultivó en París un mito personal como partícipe de la mentalidad maya (Cheymol 1988). Más tarde intentaría transportar ese mito a su papel de novelista declarándose "Gran Lengua" de su tribu.

En 1930, producto de esos contactos, de su absorción de la estética surrealista, y propiciadas —debo añadir— por la onda primitivista europea, salen a la luz sus *Leyendas de Guatemala*. El carácter híbrido, onírico, poemático, de esas "leyendas" revela su afán experimental. "Historias-sueños-poemas" —las llama Paul Valéry en su prólogo— "donde se confunden tan graciosamente las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo de orden compuesto... ¡Qué mezcla esta mezcla de naturaleza tórrida, de botánica confusa, de magia indígena, de teología de Salamanca!" Su apelación surrealista a los sueños y a la escritura automática se mezcla con su folklor natal, pero es una mezcla más intuitiva y monolítica que la de Carpentier en *¡Ecue-Yamba-O!*

De regreso a Guatemala en 1933, Asturias trae el manuscrito de *El Señor Presidente*, laboriosamente escrito de 1924 a 1932, corregido diecinueve veces y nunca publicado sino hasta 1946. La espontaneidad y lozanía de las imágenes cede ahora a un intelectualismo constructivo, que fuerza la unión de lo político y lo poético, de lo bello y lo esperpéntico, de lo sentimental y lo irónico. Esto señala otra subdivisión dentro de la obra imaginativa de Asturias, la que puede tender a los extremos de la reelaboración técnica o de la escritura fluida y automática. En *Hombres de maíz*, y en mucho de su obra posterior, predomina esta última tendencia, que es la que mejor pone de manifiesto la maestría mitopoética y lingüística de Asturias. Sin embargo, ambos extremos son discernibles dentro de sus obras individuales, y constituyen los polos del método

composicional asturiano. "En la primera versión largo todo lo que me pasa por la cabeza. Escribo a máquina, por que si lo hiciera a mano no podría leer después lo que he escrito... Me voy de cabeza sin volverme nunca a ver lo que he dejado atrás. Cuando la termino la aparto por un mes; entonces la saco y la reviso. Empiezo a corregir, a cortar y cambiar. Con lo que me queda hago la segunda versión" (en Harss 1981, 104-5).

En *El Señor Presidente* la elaboración deliberada tiende más bien a la abstracción de la realidad que a la inmediatez de la palabra y de las imágenes. Es por eso que Luis Harss puede afirmar, creo que acertadamente, que los personajes espectrales y grotescos de esta novela, herederos del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, "ya hoy no sorprenden, y resulta obvio y deliberado su nivel alegórico". Sin embargo —enmienda— a Asturias no le interesaba el retrato, la sicología del tirano, sino la siquis colectiva del pueblo (Harss 1981, 101):

> El ídolo caído de nada le servía. Le interesaba el mito. Dice que los dictadores del tipo de Estrada Cabrera sólo aparecen en los países propensos a la mitología: México, Guatemala, Ecuador, Bolivia, Perú, Venezuela, Cuba, Haití (la zona afroindia). *El Señor Presidente* era una tentativa de mostrar en qué condiciones podía florecer ese mito.

Pero aquí Asturias vuelve a ser susceptible a la contradicción del progresismo político indigenista: la fuerza mítica predestinante de la cultura arcaica es a la vez su debilidad ante el devenir histórico, lo que la hace presa de la explotación y la tiranía; al mismo tiempo, su liberación y su incorporación a la historia suponen la transculturación destructora de sus mitos. Trágicamente, su redención social es un suicidio cultural: la adopción de valores modernos. El dilema se suscita precisamente porque el concepto de redención que se le ofrece es un concepto histórico occidental. [1] Así, si la estatura del tirano es proporcional a la propensión mítica del pueblo, la solución a largo plazo sería un cambio en la siquis colectiva, de la conciencia mítica a la histórica. La novela del dictador en Latinoamérica siempre corre el riesgo de negar, casi de culpar, el misticismo del pueblo. Un paradigma semejante se halla en *El otoño del patriarca* de García Márquez. En cambio, el *Pedro Páramo* de Rulfo evita felizmente esa trampa, porque se abstiene de presentar explícitamente una tesis política. En cuanto a *El Señor Presidente*, hay que recordar que

[1] Recuérdese que es esto mismo lo que Carpentier quiere evitar en *El reino de este mundo* cuando interpreta la historia de Haití desde la perspectiva de la "fe".

su germen es un cuento, "Los mendigos políticos", escrito cuando Asturias era estudiante de derecho; es decir, en su época juvenil positivista. El cuento es ampliado desde Europa, hasta convertirse en una novela que no habla por la boca del indio, sino por la del intelectual programado.

En *Hombres de maíz*, sin embargo, Asturias adopta decididamente la ideología del indio, la cosmovisión arcaica distintiva del realismo mágico. Regresa el lenguaje espontáneo, las imágenes obscuras, intuitivas en lugar de confeccionadas. Asturias le dice a Harss haberla escrito de manera fluida, casi automática, en un esfuerzo por coincidir intuitivamente con el pensamiento mítico de sus antepasados, por convertirse en el "Gran Lengua" de su tribu.[2] Aquí, la sabiduría indígena y su comunión con la tierra delatan la explotación y el desarraigo por parte de la sociedad moderna y de la falsa conciencia del *homo economicus*. La contradicción se resuelve en un primitivismo rotundo, porque Asturias se apoya en el descubrimiento de un concepto fundamental: que el mito de origen en el *Popol Vuh* (según el cual Dios creó al hombre de los granos del maíz, en una epopeya que establece el derecho a la tierra de origen) puede reactualizarse en la lucha histórica del indio por la defensa de la tierra contra la explotación capitalista y neofeudal.[3]

Según podrá verificarse reiteradamente en estas páginas, las grandes novelas del realismo mágico construyen su éxito sobre la concepción de un vínculo fundamental, en el cual el *mito* adquiere su plena verificación y su máxima actualidad, cuando se lo reconstituye en una *alegoría de la historia*.

[2] Gerald Martin señala, en cambio, que *Hombres de maíz* también surge de un lento proceso de gestación iniciado en París. Su fuente definitiva es un breve reportaje (*El Imparcial*, Guatemala, 4 de enero, 1927) que llegó a manos de Asturias, sobre la protesta sofocada de un cacique indio, Gaspar Hijóm (*Ilóm* en la novela). Poco después, Asturias publicó una serie de cuentos o fragmentos embriónicos de sus eventuales capítulos principales, que Martin recoge en su imprescindible edición crítica de *Hombres de maíz* (Madrid: Archivos, 1992). Valdría decir, entonces, que la escritura mitopoética de Asturias responde más bien a un *automatismo estudiado*.

[3] René Prieto (1993) documenta la conexión de la novela con el contexto socio-político guatemalteco de los años 40 (contra la dictadura de Ubico y a favor del "socialismo espiritual" del presidente José Arévalo y de la reforma agraria y política de su sucesor, Jacobo Arbenz), lo que refuerza la lectura de *Hombres de maíz* como alegoría histórica.

El problema de la unidad en *Hombres de maíz*

Hombres de maíz representa una culminación en la obra de Asturias y en la narrativa hispanoamericana. En concepto, originalidad y lenguaje, aventaja por mucho a *El Señor Presidente* que, sin embargo, ha sido más unánimemente valorada por la crítica debido a su mayor unidad. La valoración de *Hombres de maíz* ha sido desigual y en algunos casos negativa, censurándose su aspecto "ininteligible" o "inclasificable" y su "falta de solidez arquitectónica". Al igual que *El reino de este mundo*, se trata de una obra fragmentada que plantea nuevos modos experimentales de unidad comúnmente inadvertidos por sus críticos. Ariel Dorfman (1970) ha defendido el valor de la novela, considerándola "vertiente y vértebra de todo lo que hoy se escribe en nuestro continente" y señalando en ella cierta unidad de temas.

Seymour Menton, en cambio, consideró la obra una "magnifica antología de cuentos y folklor maya" que "desgraciadamente" el autor "insistió en vestir en forma novelesca":

> No hay protagonistas de toda la novela. No hay desarrollo de acción. Al contrario, por regla general, se presenta un acontecimiento envuelto en misterio, que se va aclarando con explicaciones intercaladas en capítulos posteriores... Todas estas muletillas artificiales, por muchas que sean, no logran dar una unidad básica al libro. Debilitan el valor total del mismo, pero no manchan la multitud de joyas individuales que se hallan en él (1960; 1978, 104-106).

Bellini (1966) señala que la unidad no está en la trama sino en el clima, y que el desorden de la obra resulta necesario para captar el espíritu de la realidad rural de Guatemala; Castelpoggi (1961) busca la unidad en el resumen que se ofrece hacia el final del libro; pero ambas defensas resultan endebles. Emilo F. García (1978) demuestra una unidad de "símbolos mitológicos" que, al igual que la "unidad de temas" defendida por Dorfman, toca sólo el aspecto paradigmático de la narración, pero no establece una unidad sintagmática o secuencial como la que exige Menton.

La tesis más convincente a este respecto es la de René Prieto (1993). Además de confirmar la unidad simbólica, Prieto critica los hábitos occidentales de lectura, señalando una estructura narrativa no occidental, homóloga a la del *Popol Vuh*. Específicamente, Prieto apunta que su unidad no se basa en la *acción* de protagonistas como se esperaría de un

texto occidental, sino en un principio *pasivo*: la cadena de receptores-portadores de la sabiduría ancestral, cuyo papel desempeñan sucesivamente Gaspar Ilóm, Goyo Yic y Nicho Aquino. Sin embargo, y a pesar de sus indudables méritos, esta teoría tiene algunas limitaciones. El análisis funcional de los personajes (procedente del formalismo de Vladimir Propp en *La morfología del cuento folklórico*) reduce a aquéllos a la función *abstracta* de *dramatis personnae*, la cual sólo puede sugerir una unidad estructural de segundo orden. El reemplazo de la función activa (personaje-dador), señalada por Propp, por la función pasiva (personaje-receptor) que propone Prieto, sigue dando una lectura occidental modificada. Finalmente, la propuesta de unidad basada en la vinculación de los personajes principales deja irresuelta la de muchos personajes y episodios secundarios. Me parece fundamental la advertencia de superar una lectura exclusivamente occidental, pero según sugiero más adelante, es la estructura material de los códices indígenas y el modo en que éstos eran tradicionalmente leídos lo que da la clave formal de *Hombres de maíz*. Por otro lado, no hay que olvidar que la novela de Asturias es ante todo un texto posvanguardista, no primitivo; y que su remedo de los textos "no occidentales" no lo excusa de presentar al menos cierta unidad de acción conveniente a una lectura contemporánea.

En mi opinión, la dificultad principal en advertir esa unidad de acción se ha debido a la tendencia de la crítica a *dividir* la obra en partes que corresponden más o menos a los capítulos dispuestos por Asturias (cf. Dorfman 1970, Alegría 1971). Fernando Alegría señala "cinco episodios centrales y una especie de epílogo": 1) La historia de Gaspar Ilóm y la lucha entre los indios y los maiceros; 2) La leyenda de Machojón; 3) La leyenda de los Tecunes y su venganza contra la familia Zacatón y contra el coronel Godoy; 4) La leyenda del ciego Goyo Yic y su mujer María Tecún, quien lo abandona; 5) La leyenda del correo-coyote Nicho Aquino; 6) El epílogo en el que los personajes se reencuentran por azar en el Hotel King o en la prisión del Castillo del Puerto en la costa atlántica.

Es cierto que Asturias fragmenta la trama en secciones que corresponden a las peripecias de diferentes personajes, sin que verdaderamente haya un personaje central. No obstante, hay que advertir que el verdadero protagonista de la novela es justamente *la Leyenda*, y que la vida de los diferentes personajes es sólo el vehículo a través del cual se desarrolla, sin interrupción y hasta sus ulteriores consecuencias, un conflicto mítico central.

El núcleo de ese conflicto radica en la resistencia del cacique Ilóm y su tribu contra los ladinos que explotan a antorcha y machete las tierras y el

maíz sagrados de los indios para vil usufructo comercial. Para asegurar el "progreso" agropecuario, el coronel Godoy llega con su cuadrilla al campo y envenena al cacique Ilóm con ayuda de la ladina Manuela Machojón. En revancha, cae sobre los ladinos y militares la maldición de los Brujos de las Siete-rozas con un castigo de plagas —sequía, enfermedad, locura, asesinatos, accidentes, engaños, y abandonos de morada— cuyo cumplimiento ata los capítulos siguientes y estructura toda la primera mitad de la novela. Así, el conflicto entre indios y maiceros, que culmina con el envenenamiento del cacique, es el asunto de la primera sección, titulada "Gaspar Ilóm". Las secciones siguientes, "Machojón", "Venado de las Siete-rozas" y "Coronel Chalo Godoy", presentan las estrictas consecuencias de la maldición de los brujos. Los eventos obedecen aquí una "causalidad mística", como decía Lévy-Bruhl: los efectos de la violación (tabú) del maíz (tótem) "a veces son tan fuertes que los transgresores desesperan de escapar a las consecuencias que aun no se han producido, y se lanzan en pos de ellas. El individuo es tanto parte de un grupo, que una venganza puede ser satisfecha tanto en el asesino mismo, como en cualquier miembro de su clan, y ejecutada por cualquier familiar de la víctima. Todos los miembros del grupo son responsables de la deuda de uno sólo de ellos" (Lévy-Bruhl 1976 [1922], 259-62).

Así tenemos que el Macho Machojón, único hijo de Tomás y la Vaca Manuela, desaparece tras cabalgar entre el fuego forestal, cumpliendo la maldición de los brujos de eliminar la estirpe de los Machojón, ya que sus padres participaron en el envenenamiento del cacique Ilóm. Tomás Machojón, padre, y la Vaca Manuela también morirán quemados en las rozas del monte. Las maldiciones de los brujos se van cumpliendo de manera indirecta, azarosa, pero inexorable, a lo largo de siete quemas o *siete soles* del calendario maya.[4] Yaca Tecún es consumida por un hipo constante; para salvarla, su hijo mayor, Calistro, toma del curandero una "bebida de veriguar" que lo deja loco y delirante; esto le permite soñar que el hipo de su madre proviene de un grillo que los Zacatón le han metido por hechizo en la barriga. Dirigidos por la lógica del delirio, los hermanos Tecún entran de noche en la choza de los Zacatón, le prenden fuego, y degüellan a toda la familia. Aunque sólo al final de la novela se explica que los Zacatón "eran hijos y nietos del farmacéutico que preparó

[4] El número siete representa la dualidad del acto creativo (soles) y destructivo (quemas) en la tradición maya-quiché. "En su movimiento por el espacio, el sol ocupa siete posiciones fundamentales: la central, las de los cuatro solsticios y las dos cenitales" (García 1978, 49). También son siete las deidades principales del panteón maya clásico.

el veneno", ya se sobreentendía que todas las desgracias narradas cumplían año tras año la maldición de los Brujos de las Siete-rozas. El ciclo concluye con la séptima roza, que trae la muerte del coronel Godoy y su cuadrilla en la zona de "El Tembladero", evento que cierra a su vez la primera mitad de la novela.

La siguiente sección, intitulada "María Tecún", ocurre al menos veinte años después, y se centra no en la figura de María Tecún, quien ha desaparecido, sino en los infortunios de su marido Goyo Yic que la busca desesperado. Los críticos concuerdan en que el episodio del ciego Goyo Yic en busca de su amada perdida es sin duda el más tierno y poético, el más poderoso y logrado de todos los cuadros humanos que presenta la novela; pero al mismo tiempo, el que más débil conexión tiene con la trama, lo cual se agrava ante el hecho que ese episodio está localizado en el mismo medio de la novela, como si fuese su capítulo central. Ariel Dorfman ve en esa secuencia de leyendas una unidad de temas:

> Así, Goyo Yic experimenta el mismo fenómeno que se narra en el resto de la novela, el mismo proceso de alejamiento y pérdida de un hecho primitivo, sólo que aquí corporizado en un hombre determinado, en el cual se auscultan las raíces psicológicas de una realidad que parecía sólo social (1970, 80).

Sin embargo, lo que me propongo sugerir es que la unidad de *Hombres de maíz* no es sólo de clima y de temas. Hay que advertir en su construcción una latente unidad de trama, una estructura de la exposición.

El episodio de Goyo Yic y María Tecún sí está atado al conflicto central, primeramente porque María Tecún resulta no ser una Tecún sino la única de los Zacatón que sobrevivió, siendo una niña de meses, al pasar inadvertida la noche de la matanza. El ciego la "encontró entre los Zacatón sin cabeza, crió y preñó después" (138). Ahora, al verse abandonado, la considera una ingrata, sin reconocer que se hubo servido de ella y de las circunstancias, y que el haberla salvado no le daba derechos de posesión. Sin embargo, el ciego la ama y la busca con desesperación a lo largo de unas páginas llenas de un tierno patetismo y de un hondo lirismo que convierten el suceso en leyenda. El lector apenas se percata de que han pasado más de veinte años desde el envenenamiento de Gaspar Ilóm. El abandono de Goyo Yic aparece entonces como un efecto menos inmediato de la maldición de los brujos, hecho que va adquiriendo confirmación en el decir de la gente, a medida que se revela que María, no Tecún sino Zacatón, sufrió de un "delirio ambulatorio", ya que alguien por hechizo le había dado a beber una solución de "polvo de araña". La

maldición de los brujos se extiende a las siguientes generaciones, pues su objetivo es justamente impedir la procreación, eliminar la estirpe, de quienes violaron el tótem.

La sección "María Tecún" es el eje de transición hacia la segunda mitad de la novela, compuesta por la más extensa de las secciones, "Correo-Coyote", y por un breve "Epílogo". Esta nueva sección se inicia estando el correo Nicho Aquino de viaje repartiendo la correspondencia, sin saber que a su regreso hallará que su mujer, Isaura Terrón, también lo ha abandonado. Han pasado otros veinte años desde la desaparición de María Tecún, de manera que ésta se ha convertido en leyenda, y, a tono con la frialdad de sus sentimientos, dice la gente que la ingrata se transformó en una piedra localizada en la cima de un monte que bautizaron "Cumbre de María Tecún".[5] Nicho Aquino, abandonado, no llamará a su mujer "ingrata" sino que, por extensión de la leyenda, la llama "como se dice a toda mujer que huye, 'tecuna'" (187). El paradigma se ha repetido, produciendo la "unidad de temas" que señalara Dorfman.

Sin embargo, el episodio del correo Nicho Aquino también está atado de manera sintagmática, secuencial, al conflicto original de la novela. Su desgracia, como la de tantos otros personajes, es consecuencia lejana de la vieja maldición de los brujos, producida por aquel "pecado original" (la violación del maíz) que, de acuerdo con la mentalidad arcaica, es la deuda de uno que recae sobre todos. Esta conexión se hace explícita en el diálogo de Nicho Aquino con un indio viejo, "el viejo de las manos negras, manos de color de maíz negro" (¿avatar de Gaspar Ilóm?), que el correo encuentra en un viaje por el monte:

> —Y el castigo será cada vez peor. Mucha luz en las tribus, mucho hijo, pero la muerte, porque los que se han entregado a sembrar méiz para hacer negocio, dejan la tierra vacía de huesos, porque son los huesos de los antepasados los que dan el alimento méiz, y entonces, la tierra reclama huesos, y los más blanditos, los de los niños, se amontonan sobre ella y bajo sus costras negras, para alimentarla.
>
> —¡Tierra ingrata, ya ve, pué!
>
> —¡Ingrata, ingrata... pero, toma en cuenta, correo, que la tierra es ingrata cuando la habitan hombres ingratos. (228)

[5] En su antología de textos mayas, Vila Selma comenta así la leyenda *Los cerros y el maíz* publicada en versión academicista en 1920: "La significación de la simpatía, de la connaturalidad entre la mente prelógica o prefilosófica la encontramos en la personalización de los Cerros, accidentes naturales en función del amor o de la ausencia de una mujer joven y hermosa" (1981, 23).

Contemporáneo de Nicho Aquino es el caso de Hilario Socayón, quien "inventa" la leyenda de una cuarta pareja, O'Neil y Miguelita de Acatán, sobre el amor no correspondido de un forastero por su amante imaginaria. Las cuatro parejas presentan así variaciones de un mismo tema, en un proceso de alejamiento y pérdida de la plenitud original.

Sin embargo, la estructura de la novela no corresponde a la fragmentación en secciones o casos individuales. Esto sólo opera en la superficie. En el fondo, si se sigue el origen y transformación de la leyenda original, patrimonio colectivo de la tribu y verdadero protagonista de la acción, se advierte entonces que la novela consta solamente de dos partes. La primera mitad, como indiqué antes, contiene en ceñido núcleo todo el conflicto dramático: la lucha entre indios y maiceros; la intervención del ejercito por un lado y de los brujos por el otro; y la sucesión de "castigos" a los transgresores de la sagrada relación Tierra-Maíz-Hombre. Una vez cumplidas las sanciones de las siete rozas, cesa el desarrollo del conflicto central, pues se ha completado el ciclo mítico, la situación ejemplar de transgresión y castigo.

Comienza entonces, en la segunda parte, un proceso de dispersión y transformación del mito en leyenda, y de la leyenda en suceso cotidiano, donde el cuadro central de "María Tecún" es el eje de transición, el gozne de un díptico narrativo, que abre una segunda era más histórica que mítica. De los castigos inmediatos de la primera mitad pasamos, años después, a las lejanas repercusiones de la transgresión original, que se extienden en el tiempo como las ondas concéntricas de un disturbio en el equilibrio primigenio de un lago cósmico: transgresión, maldición, castigos... Esta explosión del núcleo dramático de la primera parte de la novela crea una *dispersión* de los personajes, del tiempo y del espacio, representada por el delirio ambulatorio de las "tecunas", la búsqueda de Goyo Yic, los viajes del correo-coyote Nicho Aquino, y las andanzas del arriero Hilario Socayón; dispersión que estructura la segunda mitad de la obra. La novela se torna más episódica y fragmentada, a medida que la narración se centra en los diferentes personajes errantes. En el conflicto mítico entre la Tierra y el Hombre, la transgresión, la ruptura del balance primigenio, ha traído por consecuencia el destierro, la Caída. La dispersión introduce la historia en ese mundo cerrado, mítico, de la tierra de Ilóm: ahora los personajes, destinados a errar durante años, no regresarán más a Pisigüilito, la tierra prometida de Ilóm, habitarán la historia, y el conflicto mítico permanecerá irrecuperable, inalterable. *Hombres de maíz* representa la caída y el proceso de degradación de la

civilización maya, que vino a consumar la colonización española.[6] A la vez, sugiere un proceso de desarraigo de la humanidad toda, que ha ido perdiendo el contacto con sus raíces tribuales y el sentimiento de la tierra originaria. Por eso la dispersión está marcada por un proceso de descenso o caída del monte al mar; es decir, por un camino que va irremediablemente del espacio mítico inicial (el monte de Ilóm donde se preserva intocada la sabiduría indígena) al espacio histórico del final (el puerto atlántico que representa el contacto con el exterior y la penetración degradante de la modernidad).

Sin embargo, en *Hombres de maíz*, la estructura comprende un doble movimiento: de modo simultáneo a la *dispersión*, opera un proceso unificador de *recolección* de datos, significados y opiniones que completan, clarifican y expanden el sentido del conflicto central. En su recorrido sin dirección aparente, los personajes están destinados a encontrarse, comentar y rememorar los antiguos hechos, aportando diferentes perspectivas de los sucesos vividos y, en ocasiones, nueva información que amplifica el significado profundo del mito. El proceso textual de *Hombres de maíz* refleja esa particularidad de los hechos humanos que hace que la historia a menudo parezca *repetir* eventos primigenios, dándole cada vez al mito nuevas dimensiones y significados más amplios, más actuales. Así, sobre el tiempo histórico que predomina en la segunda parte de la novela, resalta también una estructura recursiva, un eterno retorno de la memoria colectiva al *illo tempore* mítico del conflicto primigenio de Ilóm. En la primera parte, el lenguaje onírico y deliberadamente ambiguo, la confusa percepción de los personajes, y el carácter extraño, elíptico, de los hechos, hacen que la exposición del conflicto aparezca bajo un velo enigmático, irracional y a menudo incomprensible. Puede decirse que la segunda parte, con sus revelaciones retrospectivas y periódicas, es íntegramente necesaria para comprender lo

[6] Es de notar que los Tecún, quienes ejecutan la venganza contra los maiceros invasores y contra los militares, serían aquí del linaje de Tecún Umán, nieto de Quicab cacique: fue él el guerrero que capitaneó la resistencia del Quiché contra las huestes de la conquista española (véanse la crónica indígena "La conquista de Quiché" y el "Baile de la Conquista" en Vila Selma, ed., 1981, 234, 274). Asturias le dedicaría a Tecún Umán uno de los poemas de su colección *Sien de alondra*. Por otra parte, la dispersión en la novela se hace eco de las "Profecías" del *Chilam Balam* referentes a la Conquista: "*Dispersados serán por el mundo las mujeres que cantan y los hombres que cantan... cambiarán los colores blancos de vuestras ropas los malditos extranjeros barbudos*" (Barrera Vásquez y Rendón, eds., 1948, 49-50).

sucedido en los primeros capítulos. Es decir, la dimensión histórica es al cabo necesaria a la ulterior comprensión de los mitos. Los personajes se dispersan sólo para recolectar por fragmentos el sentido profundo de los hechos, remitiendo los episodios a la unidad del conflicto central. Así, si ese conflicto mítico es el corazón de la novela, la dispersión de los personajes y la recolección de datos son el sístole y el diástole, la unidad rítmica de un organismo textual.

Aunque con diferentes proporciones, se constata en el *Popol Vuh* una organización similar: "primera parte, descripción de la creación y del origen del hombre, hecho de maíz luego de varios simulacros; segunda, aventuras de los Gemelos sagrados y episodios sobre los castigos de los malvados y humillación de los soberbios; y tercera, noticias sobre las migraciones de los pueblos indígenas, sus guerras y su distribución en el territorio hasta poco antes de la Conquista" (Recinos, ed., 1947, 16). También puede observarse en ambos textos una "desorganización" similar, y es en esto que se advierte que el cuestionamiento mismo de la "unidad" es lo que verdaderamente revela de por sí un hábito occidental de lectura, lineal, secuencial. Es decir, la crítica ha leído ambos textos exclusivamente como textos alfabéticos, olvidando que el *Popol Vuh* era en su origen un códice pictográfico plegado en forma de acordeón y susceptible de lectura salteada, circular, y no sólo secuencial. Códices como el *Popol Vuh* ("Libro del Consejo") y el *Chilam Balam*, libro de profecías, eran manuales de consulta vinculados con los ciclos astronómicos y litúrgicos; se consultarían secciones específicas del texto según las fechas o períodos pertinentes; y si carecían de unidad sintagmática es porque no estaban hechos necesariamente para leerse de manera secuencial. Si mi intuición es correcta, que Asturias buscó subvertir la escritura alfabética y crear una novela-códex, habría que advertir en *Hombres de maíz* un texto circular y salteado que puede ser leído en cualquier orden, y comenzado por cualquiera de sus siete secciones correspondientes a los siete momentos del calendario solar. El resultado es una tentativa estructural revolu-cionaria, semejante a las que ensayaran, antes y después de Asturias, Mallarmé y Cortázar, pero sin alterar como éstos el formato superficial del libro occidental. En cambio, la estructura de códice está escondida, como un sincretismo, bajo la máscara de una estructura alfabética. Esto es justamente análogo a la estrategia defensiva del pueblo maya ante la destrucción de sus códices y la forzada alfabetización colonizadora. "La supervivencia de la antigua literatura maya no dependió de la preservación de sus formas externas. Al igual que los mayas aprendieron a usar el simbolismo de los santos

cristianos como máscara para sus antiguos dioses, así también aprendieron a usar el alfabeto románico como máscara de sus textos antiguos" (Tedlock 1996, 25; mi traducción). Indicio de esta máscara es justamente la tenue disposición secuencial de las dos mitades de la novela, tras la cual opera el proceso unificador de *recolección* de datos que restablece el recurso a la estructura mítica, reiterativa.

Por otro lado, ese recurso conectivo de la *repetición* es el procedimiento constructivo típico de la narración arcaica, muy común en los textos mayas —del *Popol Vuh*, de los *Anales de los Xahil*, y sobre todo del *Rabinal-Achí*— que Asturias remeda en el primitivismo formal de su novela. Su profesor, Georges Raynaud, teorizaba que la *repetición* era la forma rudimentaria de la prosodia y el ritmo, que llevaría a la creación del lenguaje poético (1928, "Prefacio" al *Rabinal-Achí*). Ese procedimiento se establece desde el inicio de la novela:

> —El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos...
>
> —El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hachas...
>
> —El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas...

En el fondo, la *repetición* era ya una característica inscrita no sólo en el aspecto formulaico de la oralidad, sino en la naturaleza misma de la escritura pictográfica mayense.

Fig. 4.1 Una cadena de glifos en la fórmula dedicatoria de una vasija del siglo VIII ilustra el carácter reiterativo de la escritura pictográfica: "puro artesano / hijo de madre / sagrada madre / madre llamada [nombre personal sin descifrar]" (Reents-Budet 1994, 82).

Pero hay que constatar que Asturias lleva ese recurso rudimentario de los textos arcaicos, mucho más allá de las "muletillas artificiales" de que hablaba Menton, a un grado extraordinario de complejidad y sutileza. Asturias utiliza la repetición no sólo como recurso poético, sino estructural, remedando en el texto, por ambas vías, el carácter oral de la leyenda.

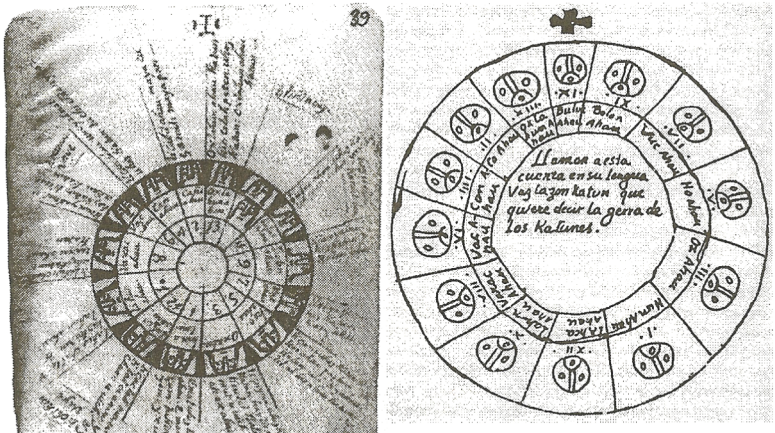


Fig. 4.2. Ruedas de katunes: a la izquierda, del *Chilam Balam* de Chumayel, 1539 (The Princeton University Library, legado Robert Garrett); a la derecha, la versión de fray Diego de Landa en su *Relación de las cosas de Yucatán*, 1566. Cada katún comprende un ciclo de poco menos de 20 años ó 7,200 días. La rueda contiene la secuencia de los 13 katunes nombrados en el calendario litúrgico maya (*tzolkin*) según el día en que conluye cada uno. El nombre de estos días y, por extensión, de cada katún, siempre concluye con el apelativo *Ahau* ("Señor"); se trata del Señor cuya influencia rige el katún y cuya imagen y atributos lo encabezan. Se asocian con él ciertos eventos históricos y ciertas profecías que se repiten en determinadas épocas de la rotación (de 256.27 años). Junto a la repetición, la rueda sugiere también la oposición de influencias, que Landa traduce arriba como "la guerra de los katunes".

Así, la leyenda original de la pareja Gaspar Ilóm/Piojosa Grande se repetirá tres veces con variaciones en cada nuevo *katún* (ciclo de 20 años del calendario litúrgico maya). Cerrado el conflicto original, la narración salta 20 años, a la segunda pareja, Goyo Yic/María Tecún; y luego otros 20, a las parejas Nicho/Isaura y O'Neil/Miguelita. Como crónica de los avatares de la Leyenda, la novela se desarrolla entonces en tres ciclos o katunes. Las "ruedas de katunes" que componen el calendario litúrgico maya de 260 años (un círculo de 13 katunes) muestran dos tipos de relación entre sus miembros: *repetición* de eventos y *oposición* de significados; así también los personajes de la novela. Los varones son

asociados con el sol y el fuego, y las hembras con la variable luna, la tierra, la lluvia y el agua corriente —de ahí que todas huyan (cf. Prieto 1993). Como en la cosmogonía maya, la unión de opuestos —hombre y mujer, fuego y agua, sol y lluvia— engendra a los hijos de maíz. Las tres primeras parejas están consubstanciadas como avatares de un mismo principio cosmogónico. Así, el nombre de Gaspar Ilóm deriva, en mi opinión, de *Alóm* (Portador) y *Q'aholóm* (Engendrador), que según Edmonson significan mujer fecundada y hombre fecundador. Es esa la figura con que comienza el *Popol Vuh*: "El Hacedor, Moldeador, llamado Portador (*Alóm*), Engendrador (*Q'aholóm*), Cazador Zarigüeya (náhual o alter ego de Goyo Yic), Cazador Coyote (náhual de Nicho Aquino)... Soberana Serpiente Emplumada... también llamado comadrona, casamentero... defensor, protector..." (Tedlock 1996, 63; mi traducción). Las mujeres también están emparentadas ontológicamente: Piojosa Grande, así llamada por sus lunares, representa la luna; María Tecún, la lluvia; e Isaura Terrón, la tierra; aspectos todos de la fertilidad. La última pareja, O'Neil/Miguelita, por ser ficticia, no se relaciona de la misma manera con las anteriores. Sin embargo, esa pareja *inventada* por Hilario Socayón es la más importante para comprender el papel proteico de la Leyenda como verdadero protagonista de la novela. Las cuatro parejas aparecen en orden descendente: Ilóm y Piojosa (mito), Goyo y María (leyenda), Nicho e Isaura (realidad), O'Neil y Miguelita (ficción). [7]

En el contexto actual, la importancia del correo-coyote Nicho Aquino es más bien estructural: como figura errante y personaje testigo, el correo sirve de catalítico, de portador de noticias, y de hilo conectivo entre personajes y episodios. Como Ti Noel, Nicho va hilvanando en su recorrido los relatos de la segunda parte, a medida que recupera las perspectivas de cuantos encuentra a su paso. Esta función diferencial centrípeta y centrífuga de ambas partes de la novela explica la distancia extrema con que aparecen las perspectivas opuestas en el texto. Así la explicación del extraño suceso de María Tecún, del venado, y de la muerte de los Zacatón en la página 70, hay que buscarla en la 349, en el encuentro de Nicho con el Curandero redivivo:

[7] Omito aquí mayor explicación de la pareja de Nicho Aquino e Isaura Terrón, su mujer desaparecida, porque repite el caso de Goyo Yic y María Tecún. Para la importancia simbólica de aquéllos, consúltese a Emilio F. García (1978, 83-103). Más adelante destaco la relación simbólica de Aquino, así como la de Socayón y su pareja ficticia, con la escritura pictográfica maya.

> —...Y María Tecún... no es tampoco de apellido Zacatón, y por lo mismo está viva: de ser sangre de los Zacatón habrían cortado su cabeza de criatura de meses en la degollación de los Zacatón que yo, Curandero-Venado de las Siete-rozas ordené indirectamente por intermedio de Calistro... por ser hijos y nietos del farmacéutico que vendió y preparó a sabiendas el veneno que paralizó la guerra del invencible Gaspar Ilóm, contra los maiceros que siembran maíz para negociar con las cosechas. ¡Igual que hombres que preñan mujeres para vender la carne de sus hijos...!
>
> —Si no es María Tecún ni María Zacatón, entonces, esta piedra, ¿quién es?, Venado de las Siete-rozas...
>
> —María la Lluvia, la Piojosa Grande, la que echó a correr como agua que se despeña, huyendo de la muerte... Llevaba a su espalda al hijo del invencible Gaspar... a su hijo el maíz, el maíz de Ilóm, y erguida estará en el tiempo que está por venir, entre el cielo, la tierra y el vacío. (349-350)

Es al final de la novela que se revela el sentido cosmogónico del mito. María Tecún resulta ser un avatar de la Piojosa Grande, mujer del cacique Gaspar Ilóm; afirmación de la fluidez ontológica y su disolución de las identidades personales. Todas las "tecunas" repiten ritualmente el acto primigenio de la Piojosa Grande, quien —según se recordará, al principio de la obra— huyó de la matanza al ver a su marido envenenado, para salvar a su hijo Martín Ilóm. Estas líneas finales empatan con las primeras de la novela, en las que inmediatamente se establece la identidad consubstancial de Gaspar Ilóm con la Tierra. Ahora se aclara que la Piojosa Grande, llena de lunares, con su nombre de constelación, representa la Lluvia, y que el hijo, Martín Ilóm es el Maíz Tierno. Como en los mitos antiguos, los personajes conforman un conjunto de relaciones lógicas de la cosmogonía maya, en la cual el dios del Maíz Tierno es el símbolo de la perenne resurrección de los seres (cf. Reents-Budet 1994). Este orden de relaciones tiene, desde luego, una justificación ecológica: las quemas de los bosques traen el empobrecimiento del terreno, la desaparición de las nubes sobre el follaje del bosque fluvial, y la *sequía* que arruina la hacienda Machojón; es decir, el abandono de la Lluvia; por eso mientras haya quemas seguirán huyendo las tecunas.

La lógica del comportamiento de los personajes basada en la cosmogonía es un recurso asturiano que no es único de *Hombres de maíz*. Ya había algo de ello en *El Señor Presidente*; pero en *Mulata de tal*, esa lógica es indispensable para la exégesis.

> Fundamentalmente —aclara Asturias—, *Mulata* es una variación del mito de la luna y el sol. Decimos que la luna y el sol no pueden compartir el mismo lecho porque si lo hicieran, el sol como hombre y la luna como

> mujer engendrarían hijos monstruosos. Por eso cuando la mulata se casa con el protagonista, Yumí, nunca le muestra la cara cuando hacen el amor. Siempre le da la espalda... Además de ser una picaresca popular, *Mulata* tiene esa dimensión astral, como podríamos llamarla. Están esos cuerpos astrales girando sin unirse nunca. La mulata es el principio lunar. La base de la historia es una leyenda popular en Guatemala: el pobre que se hace rico vendiendo su mujer al diablo (en Harss, 123-4).

La gran diferencia con *Hombres de maíz* es que en *Mulata* falta la concepción mítico-social de gran envergadura, falta el nivel de la alegoría histórica; el fundamento de la verosimilitud parece tentativo, titubeante entre el cuento de hadas, la literatura fantástica, el tremendismo mágico y el prodigio cervantino y quevediano, sin atinar en un producto convincente; en su desmesurada amalgama de elementos, faltan, en fin, todos los principios que he venido mencionando, sobre los cuales se consolida la efectividad del estilo mágico-realista. "En *Mulata de tal*, hay que decirlo, resalta más que en obras anteriores una vieja debilidad de Asturias. La trama se apoya casi enteramente en la intuición y la sensibilidad del autor y el marco conceptual es débil. Asturias no es un pensador y no siempre parece captar con precisión el sentido implícito en la acción" (Harss 1981, 125-6).

Para volver conclusivamente a *Hombres de maíz* y a su elusiva unidad, hay que recalcar brevemente el papel protagónico que el autor le ha dado a la leyenda, muy por encima de los personajes individuales que aparecen y desaparecen a lo largo de la trama. Ello se confirma en las palabras del músico alemán, Don Deféric, uno de los personajes que utiliza Asturias para introducir comentarios explicativos desde la perspectiva europea: "Esos seres se sacrifican para que viva la leyenda... Desaparecieron los dioses, pero quedaron las leyendas, y éstas, como aquéllos, exigen sacrificios; desaparecieron los cuchillos de obsidiana para arrancar del pecho el corazón al sacrificado, pero quedaron los cuchillos de la ausencia que hiere y enloquece" (234-7).

Es sobre todo en la segunda mitad de la novela, que el protagonismo de la leyenda adquiere su plena preponderancia. Lo vemos en los episodios de Hilario Socayón, arriero, ambulante de oficio al igual que el correo Nicho Aquino.[8] El tema del nacimiento de la leyenda popular, que a principios de la obra está poco más que sugerido por la invención de los

[8] Nótese que Asturias vincula cuidadosamente a todos sus personajes: aquí, el arriero Hilario Socayón trabaja para don Deféric, quien a su vez envía su música y otra correspondencia a Europa por mediación del correo Nicho Aquino.

peones de la hacienda Machojón (que cuentan ver al Macho cabalgar entre las llamas cada vez que hay rozas), es ahora amplificado en la segunda parte de la novela, mediante la inventiva de Hilario Socayón, quien divulga la historia ficticia de los amores de O'Neil y una Miguelita de Acatán que nunca existió.

La novela de Asturias podría muy bien ser una crónica de las leyendas del ciclo de Gaspar Ilóm, en el medio siglo que va poco más o menos de 1890 a 1940. Todas ellas son (y aquí su unidad) transformación, derivación o avatar de la leyenda de Ilóm, la más puramente indígena, la que más se acerca a los mitos originarios del *Popol Vuh*. La leyenda, en *Hombres de maíz*, no es sólo el personaje colectivo que ata de rabo a cabo la novela: constituye también el vértice, el discurso medio en un conjunto de relaciones semánticas que se extienden retrospectivamente hacia la alegoría mítica y proactivamente hacia la alegoría histórica. Uno de los objetivos claves de la novela es demostrar que la leyenda popular es el camino y el punto de contacto entre mito y literatura.

La unidad de la obra está ahí, bajo un tupido enjambre de palabras e imágenes. La dificultad en advertir su organización se debe a la monumentalidad de su lenguaje. "El lenguaje y las imágenes tienden a sobreponerse a la estructura novelesca que cede, en ocasiones, bajo su peso. El resultado es un estilo poético que, a riesgo de oscuridad, utiliza el lenguaje como medio de aproximación al mundo mágico del indio" (Sommers 1964, 250). La creación de ese lenguaje es justamente otro de los grandes experimentos mágico-realistas de Asturias en *Hombres de maíz*.

El lenguaje y los lenguajes de *Hombres de maíz*

"Durante los años que pasé en París vi el ejemplo de muchos escritores cosmopolitas que escribían sobre París, sobre Versalles. Desde entonces sentí que era mi vocación y mi deber escribir sobre América, que algún día interesaría al mundo" (en Harss 1981, 127). Los planteamientos americanistas de Asturias se asemejan muchísimo a los de Carpentier. "En la obra a realizar en América —añade— el escritor debe buscar, de preferencia, el tema americano y llevarlo a su obra literaria con lenguaje americano... Los temas americanos deben ser llevados a lo universal. Pero sólo se universaliza aquello que tiene honda raíz en la tierra misma" (en Cañas 1950, 82). En entrevista para la revista cubana *Revolución* (agosto 1959), Asturias habla de su "Realismo Mágico Americano... como

en los textos indígenas"; y añade que: "La magia es algo así como un segundo idioma, como una lengua complementaria para penetrar el universo que los rodea [a sus personajes]".

Al hablar del lenguaje, sin embargo, se vislumbra la gran diferencia y singular aportación de Miguel Ángel Asturias. En su valiosa semblanza-ensayo-entrevista sobre el guatemalteco, Harss señala que Asturias "se da cuenta de que el floreo retórico, el ornamento superfluo y la elegancia académica han sido las plagas de nuestra novela. Nuestros escritores, con su nostalgia por el purismo castellano, fueron siempre demasiado civilizados" (1981, 102-3). Harss se refiere a "las imitaciones de la 'carpintería' española, como la llamaba Unamuno", y afirma que *Hombres de maíz* rompe con todo ello. No está de más señalar que Asturias ha superado los anacrónicos giros quevedianos y cervantinos que salpicaban la prosa de *El Señor Presidente*. Pero si se deja a un lado el problema de los españolismos, me parece que hay mucho en la cita de Harss aplicable al lenguaje de Carpentier, "demasiado civilizado" cuando se lo compara al de Asturias. "Los especialistas en arquitectura y escultura barroca americana —observa Fernando Alegría— pueden distinguir con facilidad entre dos motivos iguales en apariencia, pero debidos uno a la mano de un indígena y el otro a la mano de un europeo. Algo similar ocurre con el barroco de *Hombres de maíz*: es una opulencia híbrida, desequilibrada, bella pero monstruosa" (1971, 83). Sin embargo, en el barroco de Carpentier se haría difícil hallar, por comparación, más que la mano del europeo. Asturias, en cambio, se propone crear un "idioma americano"; y si por ello se entiende un idioma mestizo, en ocasiones parece lograrlo. Con esa "belleza monstruosa" de su lenguaje, busca además la fuerza de la expresión natural y espontánea, sin artificios; busca recuperar aquella "rudeza sublime" que Edmund Burke advertía en las obras primitivas.

Bien mirado, el de *Hombres de maíz* no es un lenguaje homogéneo. No es difícil advertir en él los módulos de su confección. Puede distinguirse, en realidad, no uno sino tres lenguajes trenzados casi descontroladamente a lo largo de la narración. Primero está lo que podría llamarse un lenguaje de narrador criollista: "De una sola patada tumbó el coronel Jefe de la Expedicionaria los tres pies de caña que sostenían un tiesto de tinaja, donde acababan de encender ocote, frente al Cabildo, para anunciar la serenata" (23). Es un lenguaje tradicionalista, salpicado de regionalismos y arcaísmos, que a veces demuestra el gusto por la caricatura típica y grotesca al estilo criollista-naturalista: "Clinudo, miltomatoso y hediondo a calentura, en camisa y calsonío de manta de

Fig. 4.3 Estela de Copán. Muestra la afinidad barroca de ciertas obras precolombinas.

costal de harina, las marcas de harina borrosas bajo los sobacos, por el fundis, sombrero de petate en forma de tumbilla, polainas de cuero y espuela sonta más al carculo que atada al calcañal escamoso, el subteniente Secundino Musús" (89). Es este el lenguaje de base, que sirve de atadura y avance a la narración. Las más veces se advierte en él un criollismo moderado que busca mediante expresiones redundantes hacerse entender de todo lector. "El eterno problema del criollismo" era, según Asturias, "que nuestros escritores incorporaban grandes cantidades de palabras locales en sus textos, con lo que por supuesto prácticamente le cerraban la puerta al lector. Yo he tratado poco a poco de ir ampliando la base de mi lenguaje para ponerlo al alcance del mayor número de gente posible" (en Harss, 107).

El segundo módulo lingüístico de la novela refleja la predilección de Asturias por el "idioma hablado", constituido aquí por el dialecto rural guatemalteco que sirve más que nada para ambientar el diálogo: "Ve, Piojosa, diacún rato va a empezar la bulla" (15), "¡Huelencia la que vos vas a dejar allí!" (118), "Y es ansina, por qué te ha de extrañar a vos que un santo tenga ojos de... coyote, pongamos caso..." (261). El procedimiento de Asturias apenas se diferencia, hasta ahora, del de los típicos narradores regionalistas. Fuera de los elementos mágicos del mundo indígena, Seymour Menton (1960) ha señalado que esta obra contiene un conjunto mucho más numeroso de cuadros y episodios regionalistas, narrados con gran realismo.

La verdadera novedad está en el tercer lenguaje de *Hombres de maíz*: "se lo tragó una media luna sin dientes, sin morderlo, sorbido del aire, como un pez pequeño" (13); "Al sol le salió el pelo" (24); "que su semilla de girasol sea tierra de muerto en las entrañas de sus mujeres y sus hijas" (37); "cadenas de salivas relumbrantes de mares de apetitos más profundos y sensuales que la sombra guardada en las pepitas negras de las frutas" (308). Es éste el lenguaje que interesa explorar, el lenguaje mitopoético del arcano mundo de significados indígenas, evocador de realidades atávicas, que Asturias reconstituye en una poesía llena de símiles extraños y metáforas insólitas.

Este lenguaje también tiene tres componentes: el telúrico, el primitivo y el surreal. El telúrico provee la materia prima con que están urdidas las imágenes y las metáforas, comenzando por los elementos naturales (el sol, la luna, la tierra, el aire, el bosque, la lluvia) y terminando por la flora y fauna locales. Esto, dado el escenario, no podía ser de otra manera; es apenas el vocabulario dictado por el paisaje. Dentro del aspecto telúrico se halla también lo que Asturias llama la "dimensión biológica" del lenguaje

de *Hombres de maíz*. Se trata del principio rítmico y caóticamente vegetal mediante el cual se enmarañan los diferentes lenguajes en una aglutinación orgánica que a la distancia parece homogénea, como un tupido manto de vegetación selvática, pero que, vista de cerca, se advierte su fibramen en tensión, la pugna biológica de sus especies por alcanzar la luz y dominar sectores enteros de la prosa.

El componente primitivo está relacionado íntimamente con el telúrico de un lado, y con el surreal del otro. "En *Hombres de maíz* la palabra hablada tiene un significado religioso", dice Asturias. "Los personajes de la obra nunca están solos, sino siempre rodeados por las grandes voces de la naturaleza, las voces de los ríos, de las montañas. El fondo no es ya mero decorado teatral como era, por ejemplo, en la novela romántica. El paisaje se ha hecho dinámico; tiene vida propia" (en Harss, 104).

La forma más característica de este componente lingüístico está en las imágenes del animismo, del atavismo, del antropomorfismo y del zoomorfismo; es decir, de los principales aspectos conceptuales de la expresión primitivista. Así afloran las imágenes de telúrico animismo: "lloro de barranco" (11), "silencio de enredadera" (20), "colapso de una voluntad vegetal que ya no quiso resistir más tiempo la embestida del viento" (105), "cadáveres de árboles insepultos" (113), "que enviude todo el hembrerío de cosas que el huracán preña" (115), "el méiz cuesta el sacrificio de la tierra que también es humana" (228).

El zoomorfismo, por su parte, establece los preceptos de la realidad humana, asemejando lo social al orden fatalista de lo natural: "El matapalo es malo. Pero el maicero es peor" (15), "El guerrero indio huele al animal que lo protege" (19), "La mujer ladina tiene una baba de iguana que atonta a los hombres" (23). La caricatura criollista se transforma ahora en nahualismo: "El viejo del hablar garraspado era un puro gusano verde. Un gusano limpio, en sus nobles arrugas como ombligos con pelos, dos granitos de azúcar quemado en dos ojos muy blancos..." (225). Los personajes se identifican con su nombre animal: Piojosa Grande, Vaca Manuela, Macho Machojón, Curandero-Venado, Coyote Nicho Aquino, Goyo Yic el Tacuatzín, Chigüichón Culebro, Venancia Corzantes. La personalidad contiene a menudo la signatura del náhual; así, Machojón es un viril jinete; el curandero es escurridizo como venado; el correo Nicho Aquino es veloz como coyote; el cieguito Goyo Yic es pusilánime como el tacuatzín, un roedor nocturno.

En el pensamiento mágico, las asociaciones tienen su razón de ser, su fundamento en el sistema de similitudes de la "magia homeopática" (Frazer). "La sangre animal se vuelve vegetal antes de volverse tierra, y

por eso se pone uno verde al pronto de morirse"(76). Para el pensamiento mágico, todo tiene su signatura. "El sistema de signaturas invierte la relación de lo visible con lo invisible —explica Foucault—. Es necesario que las similitudes ocultas se señalen en la superficie de las cosas; es necesaria una marca visible de las analogías invisibles" (1982, 35):

> ...el Curandero-Venado de las Siete-Rozas. Mirándolo bien, su cuerpo era de venado, su cabeza era de venado, sus patas eran de venado, su cola, sus modales, su trasero. Un venado con siete cenizas en el testuz, siete erupciones blancas de volcán entre los cuernitos de aguijón con miel dorada nacida de sus ojos de oro oscuro (243).

Un modo más sutil del primitivismo lingüístico y de su inversión de lo visible y lo invisible se da cuando el símil busca la signatura mediante la "lógica de lo concreto" (Lévi-Strauss): "Llamas, en forma de manos ensangrentadas, se pintaron en las paredes del aire" (119); "El cielo pesa como el agua en la tinajas" (128); "Las nubes, enormes bueyes blancos" (130); "doliéndole como matadura de caballo el corazón" (187)...

Fig. 4.4. Flauta cerámica maya de un hombre transformándose en su náhual. Aquí se trata de un roedor semejante al tacuatzín de Goyo Yic. Yucatán, s.VII-IX, circa, 10,4 cm. The Princeton Art Museum.

> ...si te fijás en mi cara de gusano de geranio. Soy buen medidor, como gusano y como persona, y a vos, anoche, te medí el sueño, tunquito te queda el sueño para la pena que andás llevando... por el cuello te llega, lo más... Jirijijijí... Jijirijijí... Los ojos por eso te quedan fuera; y no te podés dormir, no te llega el sueño a los ojos, y cuanto mucho estiras la tela del sueño, que es como ala de murciélago... la rompés, y te entra la fatiga de estar tendido, y la gana de salirlo a buscar (226).

Junto a la magia homeopática que opera por similitud, está la "magia contagiosa" (Frazer) que opera por contigüidad, y que provee otro modo de asociar imágenes y transformar realidades mediante el símil, en el lenguaje primitivo de *Hombres de maíz*:

> Los presos del Castillo del Puerto impresionaban a Nicho Aquino, montañés, por los cuatro costados, porque encontraba que a fuerza de estar allí encerrados en medio del mar, íbanse volviendo unos seres acuáticos que no eran hombres ni pescados. El color de la piel, de las uñas, del cabello, el tardo movimiento de sus pupilas, casi siempre fijas, la manera de accionar, de mover la cabeza, de volverse, todo era de pescado, hasta cuando enseñaban los dientes al reír. De humano sólo tenían la apariencia y el habla que en algunos era tan queda que podía decirse que abrían y cerraban la boca soltando burbujas (331).

Aquí, en la zona moderna del puerto atlántico, el punto de vista de Nicho Aquino, montañez primitivo, es imprescindible para el proceso de desfamiliarización y metamorfosis (tan distinto al de Kafka). Se comprueba que la perspectiva primitiva fue siempre imprescindible sostén de ese lenguaje, y que la "magia contagiosa" operó siempre, y aun con más fuerza, en la montaña, aunque no fuese necesario señalarlo allí, donde Asturias nos ofrece al primitivo contagiado, consubstanciado con su medio natural.

Sin más, desde los claroscuros de catedral gótica de ese monte de Ilóm, aparecen tentativos los seres, confusos aun en su identidad, hecha de "fluidez ontológica" y "participaciones místicas" (Lévy-Bruhl), como simulacros acabados de emerger del caldo primigenio, o del mundo genésico del *Popol Vuh* (I, 2):

> Mundo de nube evaporándose: orquídeas blancas, estáticas, inmóviles; orquídeas carnívoras, activas floresanimales de piel verde y gargantas de "de profundis" y erisipela; cientopiés de andar de pelo... fluida soga de víboras que al dormir parecen escuchar címbalos; taltuzas pizpiretas, mapaches... micoleones; ardillas; legañosos ositos colmeneros... sangre de gallos vegetales en floreadas crestas de fuego... Cuatro días pasan en esta llanura aérea los que salieron de la negra oscuridad de las cavernas a la blanca oscuridad de las neblinas... Al cuarto día, al voltear el sol hacia Poniente, los brujos les anuncian que no son hombres de madera; que no son muñecos de los bosques, y les dan paso a la tierra llana, donde les espera en todas las formas el maíz, en la carne de sus hijos que son de maíz" (323-24).

El tercer componente del lenguaje mitopoético de Asturias es aquel que refleja más directamente el influjo del surrealismo. A la vez, ese

influjo se manifiesta a varios niveles en el lenguaje de *Hombres de maíz*. El más básico de estos niveles es el gusto por las conjunciones insólitas de palabras e imágenes distantes. "Lo que obtengo con la escritura automática es el apareamiento o yuxtaposición de palabras que, como dicen los indios, nunca se han encontrado antes. Porque así es como el indio define la poesía. Dice que la poesía es donde las palabras se encuentran por primera vez" (en Harss 1981, 105).

Luego está el uso del lenguaje onírico y prelógico del sueño. El surrealismo se interesó por las posibilidades alternas de la realidad, por los impulsos primitivos y el atavismo animal del Id, por las aberraciones del subconsciente y la demencia, por la concepción monstruosa y grotesca de lo bello; pero, sobre todo, por el potencial onírico del sueño. "La narración indígena se desarrolla en dos planos —afirma Asturias—: el plano del sueño y el plano de la realidad. Los textos indígenas retratan la realidad cotidiana de los sentidos, pero al mismo tiempo comunican una realidad onírica, fabulosa e imaginaria que es vista con tanto detalle como la otra" (en Harss 1981, 101).

Habría que notar, sin embargo, que los rasgos que Asturias le atribuye a la poesía y narrativa amerindias son en realidad rasgos netamente surrealistas que, lejos de ser propios de los textos mayenses, pertenecen más bien a cualquier página de los *Manifiestos* de Bretón o de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont. Quizás simplifique demasiado al decir que una buena parte de *Hombres de maíz* es una mezcla de *Maldoror* y *Popol Vuh*, donde predomina el último. El caso es que la tendencia a interpretar el mundo indígena de acuerdo a principios surrealistas refleja el nivel más profundo y revelador de ese influjo; pues lo que Asturias adquirió del surrealismo no fue sino un modo de aproximación e interpretación del imaginario indígena. La relación es compleja y requiere un estudio más pausado. Prefiero por eso dedicarle la siguiente sección de este capítulo, donde exploro la manera en que Asturias llega a *Hombres de maíz* mediante una lectura surrealista del texto maya.

El hilo que corre a través de todos los lenguajes de *Hombres de maíz*, el lenguaje criollista para la narración, el lenguaje dialectal para el diálogo y el lenguaje telúrico-primitivista-surrealista para la descripción, es el hilo de la poesía misma. El novelista Asturias nunca dejó de escribir poesía; "la poesía ha sido mi laboratorio", diría; y es ese sentido poético, privilegiado y muy personal, lo que crea la ilusión de homogeneidad en los lenguajes de la novela. Todos ellos están sujetos a una cadencia poética similar, a un ritmo a veces musical ("tunquito te queda el sueño para la pena que andás llevando"), a veces lento y monótono como el de la

prosa hipnótica que arrastra a los militares hacia la muerte inexorable en "El Tembladero".

Puede decirse que la poesía de Asturias alcanza su mayor altura mitopoética en los relatos de *Leyendas de Guatemala* y en la novela *Hombres de maíz*, tanto como en su laureado poemario *Clarivigilia Primaveral*. En el lenguaje asturiano, las fronteras entre la narrativa, la leyenda y la poesía se desvanecen.

Una lectura surrealista de la escritura maya

Artificial a su manera, como resulta ese mundo indígena recreado desde París, no debe obviarse el gran mérito que sí tuvo la tentativa de Asturias: señalar un vínculo conceptual entre los principios surrealistas y la expresión primitiva del mito; y saber utilizar esa relación con fines artísticos. Es cierto que los surrealistas se interesaron desde el principio en lo primitivo, y hasta buscaron lo surreal en América, al punto que uno de ellos (Antonin Artaud) se hizo iniciar por los tarahumara. Pero Asturias descubrió algo más: un fundamento antropológico de lo surreal-primitivo en las teorías de Lévy-Bruhl; especialmente en *La mentalité primitive* (París, 1922), de donde provienen precisamente los conceptos de "mentalidad primitiva" y pensamiento "prelógico" que tanto citara el novelista. Si la mente primitiva operaba de acuerdo a un proceso prelógico, el escritor moderno podía remedar, reconstruir ese proceso, ayudado de las técnicas surrealistas del sueño onírico y la escritura automática, procesos en los que el pensamiento fluía en imágenes sin intervención de la conciencia; es decir, de manera "prelógica".

Sin embargo, de acuerdo a sus bases freudianas, los procedimientos surrealistas sólo tendrían acceso al inconsciente individual (Jung 1971), mientras que a Asturias le interesaba el imaginario colectivo del indio. En su biblioteca personal hay indicios de que nuestro autor conocía bien la obra de Jung (Prieto 1993, 197). A partir de *Símbolos de transformación* (I, 1911; II, 1912), Jung ofrece la solución que los "arquetipos", formas abstractas del mito, residen en el "inconsciente colectivo" de todo individuo; que las tradiciones y el folklor proveen el imaginario local mediante el cual los temas arquetípicos se expresan en los mitos fundadores y mantenedores de cada cultura; y que las imágenes del sueño y las del mito guardan entre sí una relación análoga con respecto a los arquetipos que son su fuente común. La identificación sueño/mito en la obra de Asturias ponía a prueba el valor no tanto antropológico como artístico de estas teorías.

Todo esto equivalía ciertamente a una superación del surrealismo. Germán Carrillo ha observado con razón que esta novela "no fue escrita como pieza surrealista. La verdad es que Asturias quiso introducirse en la mente del indio, y no en la suya propia" (1983, 54). Esta observación no niega la presencia, pero sí el predominio, de una óptica surrealista en la novela; y constituye una corrección de la crítica, dada en ocasiones a exagerar el supuesto surrealismo de Asturias. Como en otras cosas, el autor fue en esto hábilmente esquivo, deliberadamente ambiguo:

> El surrealismo fue acaso demasiado intelectual... nosotros, los de mentalidad primitiva relacionados con el mundo indígena, tenemos este aspecto de un mundo subterráneo, submágico, más directamente, no como producto intelectual, sino... natural. Los indígenas y nosotros tenemos generalmente dos realidades; una realidad palpable y una realidad soñada (Asturias 1977, 39).

En el primer "nosotros", se incluye junto con los indios; pero en el segundo introduce la ambigua disyunción "los indígenas y nosotros"—es decir, "nosotros, los surrealistas". En su entrevista con Claude Couffon (1970, 23), Asturias afirma que "el surrealismo que se le atribuye a algunas de mis obras revela menos las influencias francesas que el espíritu que anima las obras primitivas maya-quichés"; pero en el mismo aliento, confiesa su lectura surrealista de esas obras: "Se halla en el *Popol Vuh* y en los *Anales de los Xahil* por ejemplo, lo que pudiera llamarse un surrealismo lúcido, vegetal, anterior a todo lo que nos es conocido". Y luego de asegurar nuevamente que su obra no se basa en el "surrealismo francés, demasiado intelectual", sino en la "actitud vital existencial" del pueblo guatemalteco y en su "mentalidad primitiva", añade: "Por otro lado, Guatemala es un país surrealista".

En el fondo, el surrealismo nunca fue para él un fin en sí mismo, sino solamente un punto de apoyo para llegar a los textos, a los mitos, a la cosmovisión del indio. El estilo de estos últimos se impone al cabo sobre el mero vanguardismo, de manera que los elementos surrealistas que sobreviven en Asturias aparecen ya transfigurados, transculturados.

Con esa tendencia especulativa, que tanto inspira a la literatura, de adentrarse en las lagunas del pensamiento científico, racional o histórico, Asturias se adentra en el oscuro terreno de la exégesis de la escritura mayense, y procura derivar de ella un estilo literario. Al contrario del Obispo Diego de Landa, que (a parte de quemar innumerables códices) en su *Relación de las cosas de Yucatán* (c. 1560) había querido reducir los glifos mayas a un alfabeto, Asturias busca devolverles su *otredad*, su

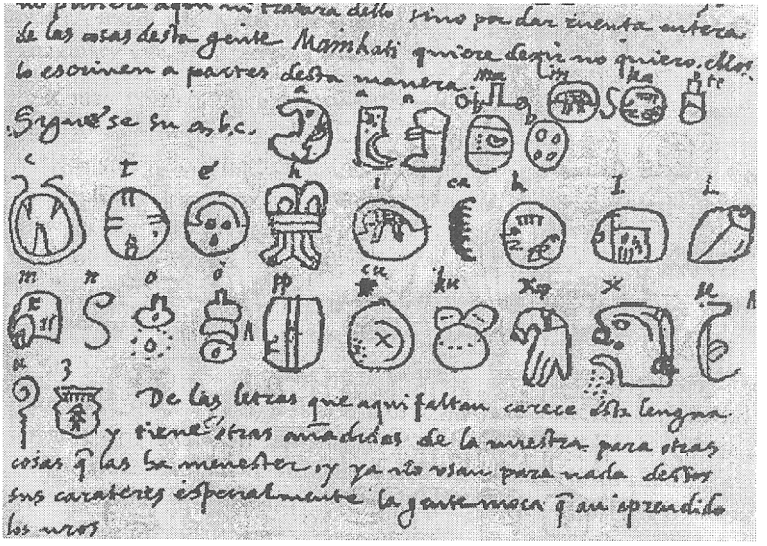


Fig. 4.5. Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán* (c. 1566), Sec. XLI (detalle): "Síguese su a,b,c,". Landa, que intentó falazmente reducir los glifos mayas a un alfabeto ignorando su carácter pictográfico, resume las contradicciones de la conquista: por un lado destruyó innumerables obras mayas y practicó la evangelización forzosa; por el otro, dedicó su vida a documentar la misma cultura que destruía; es decir, a "salvarla", pero domesticada, traducida y, ulteriormente, *reemplazada* en la escritura alfabética de su *Relación*.

carácter de escritura no occidental. "La escritura primitiva de los indios —lo sabía— era una forma de escritura ideográfica, como la de los chinos, como decían los españoles cuando vieron los primeros jeroglíficos. Porque para los indios, la escritura y la pintura eran lo mismo" (en Harss 1981, 105-6). Sin embargo, es sólo en el último decenio (Coe 1992) que se ha comenzado a descifrar con cierto éxito una parte de esos ideogramas que tan enigmáticos resultaban, aun en los tiempos de Asturias. Es decir, Asturias pudo conocerlos sólo de manera superficial, pero adecuada para sus propósitos.

La forma básica del ideograma mayense es la de un ícono, donde la fidelidad a su objeto parece haber sido sometida, a lo largo de las generaciones, a un proceso de simplificación, convencionalización y

estilización, al punto que rara vez se reconoce visualmente el objeto original.[9]

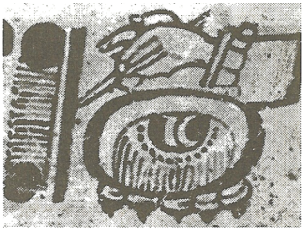


Fig. 4.6. *Ah-its'ib* ("el artista"). Ícono maya del período clásico.

Al tratarse de ideas abstractas, los indios las asociarían según su experiencia, su historia, su cosmogonía, con ciertos objetos concretos que al cabo las simbolizarían; así también con las deidades y sus atributos. Esa iconografía estaba más cerca de la palabra-fetiche y de su carácter sagrado que del alfabeto moderno: no reconocía aun la arbitra-riedad en la relación signo/significado. El ideograma y su sentido estaban atados por las operaciones comparativas de la metáfora, el símil y la analogía, además de la onomatopeya que operaba al nivel oral. ¿Qué más necesitaba Asturias para crear un lenguaje literario?

Sin embargo, el punto por subrayar es que el contexto vivencial del universo maya en el período clásico (siglos III al IX), cuando se estableció la escritura ideográfica, contexto en que se apoyan las relaciones de signo y significado, aquel contexto y sus claves, han desaparecido. Para un lector moderno las asociaciones semánticas del lenguaje indígena resultan ahora insólitas e incomprensibles. Por eso, cuando Asturias profesa que "para los indios la poesía es donde las palabras se encuentran por primera vez", les está achacando el sentido de novedad y sorpresa propio de una lectura moderna, y relacionando la mentalidad de aquéllos con las operaciones surrealistas. Asturias sabía que el surrealismo no podía hacer las veces del contexto semántico original, pero percibiría, desde el punto de vista de la lectura, una similitud de *efecto* entre la escritura automática de los surrealistas y el lenguaje ideográfico de los mayas: ambos resultaban en una maraña de símiles insólitos, extrañas metáforas y yuxtaposiciones de palabras e imágenes que, *perdida la clave original*, ahora parecen fortuitas. Asturias aprovechó entonces las prácticas surrealistas para remedar artísticamente ese lenguaje. Así, el mismo lenguaje que para los indios sería tan pedestre y pragmático como para nosotros el nuestro, quedaba representado por Asturias como un idioma

[9] Houston (1994) refina el concepto de "ideograma", alegando que la escritura maya termina siendo logosilábica, a medida que se añaden signos fonéticos de apoyo al logograma o palabra-ícono.

mucho más metafórico, que resulta "maravilloso" precisamente en la medida en que se resiste a una lectura moderna. [10]

Ya que el lenguaje de *Hombres de maíz* no es primitivo sino primitivista, forjado en una lectura surrealista de los textos, puede decirse que la relación de Asturias con los textos mayenses refleja el mismo proceso del primitivismo europeo de vanguardia, que interpretaba lo primitivo como apuntaba Goldwater "bajo el lente selectivo de sus propias necesidades" (1967, 161). Con igual razón podría decirse lo mismo de su tratamiento del surrealismo, el que Asturias adapta en función de lo indígena, hasta desembocar en un estilo sincrético, pero a la vez idiosincrásico y personal.

Tómese por ejemplo el ícono de los "conejos amarillos", que aparentan ser uno de esos duendes o criaturas que según el *Popol Vuh* (25, 167) fueron creados para defender el bosque, y que parecen pelear junto a Gaspar Ilóm. En la novela no aparecen como animales reales y concretos sino, por su valor descriptivo y simbólico, casi como elementos decorativos: se asocia sus orejas amarillas a las hojas del maíz y a las llamaradas de las quemas. En los textos indígenas es muy frecuente el uso del amarillo como adjetivo ponderativo. Raynaud, el maestro de Asturias, escribía hacia 1928 en sus notas al *Rabinal-Achí* que: "Los nombres de los colores son, con frecuencia, empleados como superlativos. Un pasaje de los *Anales de los Xahil* me incita a creer que tanto en ese texto como en el presente [de Rabinal], 'amarillo' significa lo que se relaciona con los altos dignatarios y sus súbditos. Brasseur, que nunca es parco en epítetos, los traduce aquí por 'furibundos, coléricos'" (Raynaud 1979, 40). En aquellos textos se trataba de jaguares y águilas. El conejo, sin embargo, se asocia en la iconografía maya con la figura del escriba (Reents-Budet 1994, 281); en este caso con el propio Asturias. Se trata del *Its'at* ("astuto, cauteloso, mañoso, hábil, artista, industrioso, ingenioso, para bien y para mal, y sabio assí", según el Diccionario de Motul). A la vez, la raíz *its* tiene significados como "hechicería, brujería, lo que corre de la candela, herrumbre que tiene el cuchillo y el hierro" (Barrera Vásquez y Rendón 1948, 29-30). *Its'at* era el nombre que se le reservaba al artista-escribano-sabio que comúnmente aparece sentado al lado del trono real del cacique:

[10] José Vila Selma, eminente compilador de textos mayenses, hace de ellos una lectura muy diferente a la lectura poético-surrealista de Asturias: "Los textos literarios amerindios, todos los textos literarios indígenas que conozco, nacen inspirados por una realidad muy concreta, pegados a la realidad, diremos con lenguaje familiar" (1981, 25).

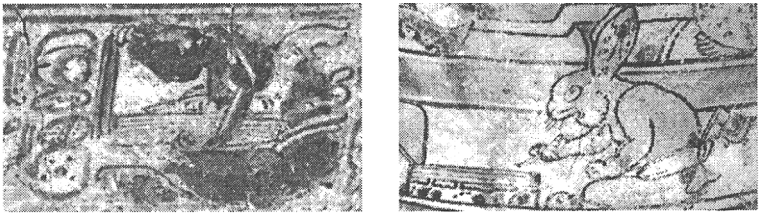


Fig. 4.7. Detalles de vasijas policromadas (período clásico). La asociación Conejo-Escriba en la mente maya pudo deberse simplemente a la similitud de la *postura*. Perdida la clave lógica de su cotidianeidad original, las asociaciones semánticas de la iconografía maya parecen hoy fortuitas, arbitrarias u oníricas.

así, "conejos" (escribas) "amarillos" (altos dignatarios); y a la vez "Brujos de las Siete-rozas" (de *Its'at* proviene el nombre de la ciudad estado de Chichen *Itzá* o "Brujo Lacustre").

La relación conejo-escriba tiene sentido si se piensa que los indios guerreros de Ilóm están totalmente ausentes en la novela, y que la quema de los bosques es el correlato moderno de la quema de los códices precolombinos de papel de *amate* por los frailes de la dominación española. La verdadera arma de Ilóm es ***la palabra*** que sobrevive a la escritura, la que corre como conejos amarillos en las leyendas ejemplares de tantos personajes errantes.

> La palabra del suelo estuvo a punto de quemarles las orejas de tuza a los conejos amarillos en el cielo, a los conejos en el bosque, a los conejos amarillos en el agua... que se pegaron al cielo convertidos en estrellas, y se disiparon en el agua como reflejos con orejas. (12)

En el fondo, todo ello se hace eco de las profecías del *Chilam Balam*:

> El 11 Ahau es el que comienza la cuenta porque es el katún que transcurría cuando llegaron los extranjeros que vinieron del oriente; los que trajeron el cristianismo que hizo terminar el poder en el oriente y llorar al cielo y llenar de pesadumbre el pan de maíz del katún. Degollado será en su época Yaxal Chuen, Gran-mono-artífice, Ixka-nyultá, Preciosa-garganta. *Dispersados serán por el mundo las mujeres que cantan y los hombres que cantan* (trad., Barrera Vásquez y Rendón 1948, 49-50; el énfasis es mío).

Fig. 4.8 Vasija policromada en estilo códex, Guatemala, c. 672-830 A.D. Presenta escena del inframundo con el Dios L rodeado de cinco doncellas y la figura sobrenatural del conejo-escriba. Descrita originalmente por Michael Coe en *The Maya Scribe and His World*. Colección del Museo de Arte de Princeton por legado de la Fundación Hans y Dorothy Widenmann. Según foto K511 © Justin Kerr.

El más importante de los íconos simbólicos de *Hombres de maíz* es el de la "Flor del Amate". Goyo Yic se hace curar la ceguera para buscar a María Tecún, pero descubre que: "Los ojos le eran inútiles. No conocía a la María Tecún, que era su flor del amate, él sólo la había visto ciego, dentro del fruto de su amor, que él llamaba sus hijos, flor invisible a los ojos del que ve por fuera y no por dentro, flor y fruto en sus ojos cerrados, en su tiniebla amorosa..." (146). El amate es árbol que no da flor. Por sustitución, dentro del gusto asturiano por el juego fónico y semántico de las palabras y los nombres, se diría que es la flor del *amante*. "A la mujer verdaderamente amada no se la ve —dice—, es la flor del amate que sólo ven los ciegos... La leyenda popular es que la flor está escondida en el fruto. Florece sólo en los ojos del ciego" (en Harss 109). María Tecún es la amada idealizada, una nueva Dulcinea.

A la vez, la "Flor del Amate" es una adaptación que Asturias hace para un amante masculino, del rito indígena femenino de la "Flor de Mayo":

> *Nicté* es el nombre de la Flor de Mayo —Plumeria—. *Kay Nicté* significa Cantar-a-la-flor, Cantar-al-amor. Es un rito que practican las mujeres, en noche de luna, en un *chaltun* —depósito de agua en la roca. Es para atraer al hombre esquivo o al que abandonó a su amada (Barrera Vásquez y Rendón 1948, 159).

En las profecías y acertijos del *Chilam Balam* se dice:

> En ella se hundirán los Jefes de la tierra, trastornados por la Flor de Mayo. Nadie se librará, nadie se salvará. El aguijón de su palabra les caerá encima de los ojos y del corazón... Será el perseguirse como bestias de cuatro patas los hombres del 7 Ahau Katún. De lascivia y locura será su palabra, de lascivia y locura su andar... su agua, varada en el pantano, anegada, hermosa aun sin belleza. Despertarán los no despiertos, los que están sin despertar todavía en este tiempo de siete días de reinado efímero, ***siete*** soles de reinado... Devoradas entre sí serán las Zarigüeyas-ratones, los codiciosos de gobernar. Llena de culpa viene la sustancia del katún porque de Flor de Mayo es el pan, de Flor de Mayo es el agua. Por parejas de dos en dos grandes adulterios vendrán a causa de la perversidad de los hombres por todos los ámbitos de la tierra... Más allá del monte, más allá de las lomas rocosas, El-chac-que-chorrea-serpientes se alzará con ***sequía*** por todas partes (Barrera Vásquez y Rendón 53; el énfasis es mío).
>
> Yaxal Chac, Lluvia-verde... De Flor de Mayo será el vestido, de Flor de Mayo el rostro, de Flor de Mayo el calzado, de Flor de Mayo el andar... No habrá grandes enseñanzas ni ejemplos sino mucha perdición sobre la tierra y mucha desvergüenza... Perdida será la ciencia, perdida será la sabiduría verdadera (71-72).

> Las Flores de Mayo de centro blanco, y la sangre cuajada en la flor de la sonaja que se les pide, es el amarillo de oro que tiene en el medio la flor y simboliza que de la Flor de Mayo proviene la sangre de ofrendas, la sangre de los huérfanos de madre, de los huérfanos de padre, de los miserables (133).

No señalaré las obvias conexiones con los personajes, la trama, e incluso con el estilo de *Hombres de maíz*.

Finalmente, el *amatl* es la higuera de cuya corteza sacaban papel los mesoamericanos. Se doblaba en acordeón con tapas de piel de jaguar, para encuadernar los libros o códices. La "Flor del Amate" es aquí, nuevamente, la palabra, la escritura. "Porque para los indios —dice Asturias— la escritura y la pintura eran lo mismo. Ellos mismos lo dicen en sus viejos manuscritos: 'Porque ha sido pintado ya no se ve. Porque ha sido pintado ya no se lee. Porque ha sido pintado ya no se canta...' Es decir, porque ha sido escrito" (en Harss 106). Esa invisibilidad de lo interior, como dice la novela, sólo es accesible a "los cegados por el amor, los cegados por la fe, los cegados por la vida" (153). Dice el *Chilam Balam*:

> "Hijo mío, búscame ***la flor de la noche***, tráela aquí... ¿acaso está detrás de ti Ix Dzoy, La flaca, en el gran amate? ...tráelas en una brazada contra tu pecho *si realmente eres de la raza de los Jefes y de los Señores príncipes de esta tierra*, si puedes comprender el habla de Zuyua". La flor de la noche que se le pide es la estrella del cielo y la luz de la noche que la acompaña es la Luna. La Ix Dzoy es el amate llamado Copó. *El gran amate*, El-de-los-bienes-de-la-comunidad, el tesorero, Consejero... [cf. *Popol Vuh*, "Libro de la comunidad" o "del consejo"] (136-7).

Si María la Lluvia es la Piojosa Grande, el ciego Goyo Yic es el avatar de Gaspar Ilóm, el que preserva la ciencia y la sabiduría verdadera, dentro de su ceguera vidente, por medio de la palabra, de la leyenda. Al final de la novela Goyo Yic encontrará a su María Tecún, y serán ellos los únicos que regresarán a la tierra de Ilóm, a vivir de ella, a criar a sus hijos, a abrir un nuevo ciclo, un nuevo Ahau y Katún, en el calendario de las profecías.

Conforme a su función estructural, el correo-coyote Nicho Aquino es quien finalmente reúne a Goyo Yic y a María Tecún, haciendo posible el regreso de éstos a la fertilidad, a Pisigüilito, la tierra prometida de Ilóm. En el contexto actual, sin embargo, puede apreciarse también su función simbólica, relacionada al ícono de la *flor del amate*. "Aquino" es hispanización del maya *Ah Kin*, antiguo sacerdote del culto solar, que le enseñó el sagrado arte de la escritura a los primeros escribas (Prieto 1993,

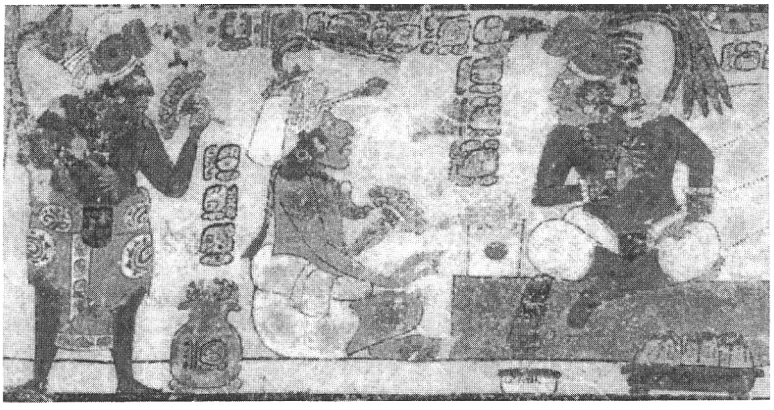


Fig. 4.9. Escena en vasija policromada (período clásico). Según foto cortesía de Justin Kerr. Traducción de logogramas según Reents-Budet (1994): (horizontal superior y vertical derecho) "El 3 Ahau 3 Kan'kin, él fue a ofrecer incienso, Dios-K (?), [es] su hecho, el sagrado señor, sagrado señor de Dos Pilas"; (vertical inferior izquierdo) *"sus flores, ojo-de-sol, miembro del linaje"*. Me ha parecido que ésta puede ser una escena de los libros proféticos del *Chilam Balam*, relevante para la interpretación de la iconografía de *Hombres de maíz*, y en particular del personaje ciego Goyo Yic y su "flor del amate". Dice el *Chilam Balam*: "Esta es la cosa más importante que asiento: cómo saben los nobles descendientes de Batabes cómo llega su linaje a la realeza... El 3 Ahau Katún... cesará ya el poder de Bolon Buth, Nueve-ahíto, ...de sus hombres y señores que no pasarán ya si no saben decir todo, si no lo saben todo... Que se les diga: 'Hijo mío, búscame la flor de la noche, tráela aquí... si realmente eres... de la raza de los Ahaues, Señores-principes de esta tierra..." (Ed., Barrera Vázquez & Rendón 1948, 135-7). Goyo Yic es del linaje del cacique Gaspar Ilóm, el que asegura la continuidad de la sabiduría del amate. En el *Chilam Balam* de Chumayel y en el de Tizimín, el Katún 3 Ahau (849-869) es significativamente el asiento de predicciones fatales, fin de un reinado y comienzo de desastres naturales y morales, de dispersión y migraciones. Mezcladas con relaciones de sucesos históricos, las predicciones del *Chilam Balam*, en forma de acertijos, mantienen el concepto de que los hechos de un período se repetirían al repetirse la fecha en que se registran.

126). Su relación con la escritura es otro aspecto de su parentesco ontológico con Gaspar Ilóm y Goyo Yic. Es justamente cuando Nicho Aquino está sentado bajo un amate, que el curandero-venado de la Sierozas lo ilumina y le hace quemar los sacos de la correspondencia, cuyas cartas, según dice la novela, estaban llenas de "mentiras". Se efectúa así un reemplazo simbólico de la escritura alfabética (las cartas) por la iconográfica (el amate). A la vez, la quema de las cartas es un acto de retribución simbólica por la quema de los *códices* en el siglo XVI, o de los bosques al principio de la novela. Es entonces que Aquino se despoja de su cáscara, de su falsa vestidura de hombre y de servil correo, y se transmuta en su auténtico ser de Coyote, uno de los nombres del Hacedor en el *Popol Vuh*. Es decir, pasa de *portador* de cartas a *engendrador* de la palabra-semilla (cf. García 1978, 83-103). Es sólo como consecuencia de ese proceso iniciático, regenerador, y mediante la palabra fecundadora, que Aquino logra reunir finalmente a los progenitores de un nuevo pueblo, Goyo Yic y María Tecún, ejerciendo así la función de "comadrona, casamentero", que es otra de las dispensaciones del Hacedor universal.

Pero, en el desenvolvimiento de los polivalentes símbolos asturianos, Goyo Yic es también el *Escriba* sentado junto al trono de Ilóm; es también el *Lector-creyente*, cegado por el amor y por la fe. Su lectura del amate, de la sabiduría en él inscrita, es la que al cabo triunfa en la novela. La escritura maya, en los códices, en las estelas de piedra, en las vasijas, acompaña comúnmente escenas alegóricas que lo mismo representan la cosmogonía que la historia. Esos pictogramas carecen de los significados precisos de la escritura alfabética; funcionan más bien como claves mnemotécnicas de apoyo a la tradición oral. Quien los interpreta y difunde es también un *Its'at*, un Escriba-lector, versado en la cosmogonía, la historia y las leyendas de su pueblo. El *Its'at* en el dialecto yucateco es sinónimo del "*Chilam Balam*" (Brujo-intérprete) de los quichés. Ese es el Goyo Yic, y el papel que Asturias se reserva, como autor e intérprete, ante los sagrados textos del Quiché.

Asturias había intentado de joven acercarse al espíritu maya traduciendo del francés el *Popol Vuh* de Raynaud. Había conocido de cerca las vías de la invención en la traducción de ese texto. Lo digo en muchos sentidos. El amate de los códices no era material duradero como la piedra o la cerámica. En el caso del *Popol Vuh*, estamos ante un texto antiquísimo, según lo demuestran numerosas vasijas del período clásico (s. VIII), que ilustran episodios suyos. Debió ser copiado a lo largo de las generaciones a medida que las versiones más antiguas se deterioraban. Nuevos *Its'ats* suplirían texto en las lagunas ilegibles, y con el derecho de

Fig. 4.10. Asturias cultivó un mito personal como escriba-intérprete de los mayas y sus descendientes. Arriba, figura estilizada del *its'at*, en un plato policromado del período clásico, dedicado a un alto funcionario. Abajo, foto de Miguel Ángel Asturias; y enfrente, un escriba sentado junto a su códex, miniatura cerámica en estilo naturalista (s.VII-IX, circa) hallada en Palenque.

su sagrada autoridad añadirían sus propias visiones y los nuevos hechos de la tribu. De sobrevivir después del siglo XII, a la caída de las grandes ciudades estados, el códex habría seguramente alimentado las piras de los celosos frailes de la evangelización. La versión que sobrevive hoy es la que "transcribió" el padre Ximénez entre 1701 y 1703, a partir de un manuscrito indígena que existía o se venía copiando desde mediados del siglo XVI (Tedlock 1996, 25-30). Es probable que ese manuscrito fuente fuera un híbrido redactado fonéticamente en quiché usando mayormente el alfabeto románico, pero intercalado ocasionalmente por glifos y pictogramas que el padre Ximénez suprimió en su transcripción. Los autores, que posiblemente fueron varios miembros de tres diferentes linajes señoriales, recogerían la narración por fragmentos, de la tradición oral, entrada ya la Colonización. Pero éstos no consideraban que ese texto alfabético fuera verdaderamente un *Popol Vuh*, pues lo concluyen así: "Y ésta fue la existencia de los quichés, porque ya no puede verse el [libro *Popol Vuh* (fragmento mutilado en el manuscrito)] que tenían antiguamente los reyes, pues ha desaparecido". Es decir, "escribimos esta narración porque el original ya no existe"; y, como no existe el libro, tampoco existe el pueblo cuyos orígenes e identidad se debían a él: "Así, pues, se han acabado todos los del Quiché, que se llama Santa Cruz [nombre que dieron los españoles a la región]". El cura Ximénez transcribió el texto, ayudado de un indio cristianizado, y puso al lado su traducción castellana y notas; de ahí sus semejanzas textuales con el libro del Génesis. En el fondo, la alfabetización del indio había sido el caballo de Troya de la conquista religiosa, política y cultural (Mignolo 1989, 1994).

Ignoro si Ximénez conoció el capítulo noveno del Quijote, donde Cervantes explica cómo adquirió el manuscrito arábigo de la novela en el mercado de Toledo y lo hizo traducir por un morisco, dando al autor y al traductor por posibles mentirosos. Asturias sí lo conocía. El caso es que el manuscrito de Ximénez quedó olvidado en un monasterio de Chichicastenango, hasta que, siglo y medio después, el abate viajero Brasseur de Bourbourg lo "rescató", se incautó de él no se sabe cómo, y lo publicó en 1861, en traducción propia, poco después de "descubrir" otro texto, el *Rabinal-Achí*. La próxima traducción de importancia sería justamente la de Georges Raynaud en 1925, quien consideraba que "el Abate, tan imaginativo siempre, erró" (1928, 6). Sin embargo, Raynaud fue el único de los tres traductores que nunca visitó Centroamérica. Su cultura era libresca, parisina. ¿Con cuánto más derecho no se sentiría su

discípulo, Miguel Ángel Asturias, de apropiarse una vez más de las licencias del *Its'at*?

Pero hay un detalle fundamental, y es que lo que verdaderamente pervirtió al *Popol Vuh* no fueron las corrupciones que introdujeran sus diversos intérpretes, sino al contrario: cuando Ximénez fijó para la posteridad el texto *alfabetizado*, convirtió al *Popol Vuh* en libro occidental, en texto muerto. La idea occidental del "libro" es la idea de la totalidad, de lo concluso y fijo (Derrida 1984). [11] Para los indios —dice Asturias— "ser capaz de poner un nombre exacto a algo, significa revelarlo, desnudarlo, despojarlo de su misterio" (en Harss 1981, 106). La latitud del *Its'at*, de cada nuevo lector, de interpretar los antiguos pictogramas de manera que iluminaran las nuevas actualidades de la comunidad —la vida misma del texto— había desaparecido. Su esencia de texto abierto, semi-escrito, semi-oral, semi-pintado, —Flor del Amate— había sido violada y destruida. Asturias comprendió que el verdadero *Popol Vuh* no era ése, sino el que aun vivía en las leyendas de su pueblo. El texto usurpado, desacralizado, falso, que ahora *yace* en la Biblioteca Newberry de Chicago, debía ser reemplazado por un texto vivo: *Hombres de maíz*, novela que no sólo ha promovido inmensamente el estudio del *Popol Vuh*, sino que ha coloreado para siempre su lectura.

Ulteriormente, el afán de la novela por presentar la ebullición de la cultura popular en su constante adaptación, reinvención y transmisión de leyendas, era un esfuerzo por demostrar la necesidad de una lectura actualizada del texto comunal, con lo cual, en el fondo, Asturias justificaba su propia obra.

En el episodio de Hilario Socayón, incrédulo inventor de leyendas, se confirma lo que he venido diciendo en las últimas páginas, y se presenta otra imagen más del autor (escriba-intérprete), en la que Asturias hace una defensa irónica de su autoridad novelística.

> Llegó a tal grado el amor de su padre por el recuerdo del señor Neil, que un día llevó a Hilario, ya adolescente, hasta un palo grande. En el tronco, grabado con navaja, se veían letras y números, decía: O'Neil 191... la última cifra borrada... el viejo arriero... con su cuchillo trasladó a su pechera de cuero la inscripción, imitando los signos, y hasta la muerte, el finado llevó en su pechera de arriero, las letras y números del palo: O'Neil 191.

[11] El *Popol Vuh* pasó a ser un texto logocéntrico, susceptible a la crítica derridiana de la escritura occidental. En cambio, para las relaciones de oralidad y escritura de las sociedades amerindias, la gramatología de Derrida es poco pertinente (cf. Mignolo 1994).

No es sólo el hecho que esta situación imita al pie de la letra el proceso de transcripción del códex *Popol Vuh* que hace un rato describí, sino que Socayón hijo, un arriero analfabeto, leería ahora los misteriosos e incomprendidos signos "O'Neil 191" del mismo modo, y con la misma latitud, que leería el *Its'at* los pictogramas de un códex. El fragmento citado prosigue:

> Este era, escuetamente, el secreto de Hilario Socayón. Muerto su señor padre, Socayón hijo se apropió de la historia, agregándole de su cosecha imaginativa orejas y cola de mentiras [recuérdese nuevamente el emblema del Conejo-escriba]. En boca de Socayón hijo, O'Neil tuvo pasión por una muchacha de San Miguel Acatán, la famosa Miguelita, a quien nadie conoció y de quien todos hablaban por la fama que en zaguanes de recuas y arrieros, fondas, posadas y velorios, le había dado Hilario Socayón (217-18).

Hilario intuyó que el amor del extranjero O'Neil por la tierra misma tenía forma de mujer. Si la Miguelita de San Miguel Acatán no existía, había que inventarla, para cumplir con la actualidad de una verdad invisible. La Miguelita de la leyenda no correspondió al amor de O'Neil, quien de recuerdo le regaló una máquina de coser de las que él vendía por los pueblos. Y así, por causa de Hilario, la gente jura que en Acatán "el que después de las doce campanadas del Cabildo se detiene a oír, escucha que cosen con máquina. Es la Miguelita" (220).

Pero Hilario Socayón (¿o Socarrón?) no es un Quijote, es el lector incrédulo, lo opuesto del personaje Goyo Yic. "Vos sos incrédulo porque sos pretensioso. En todo pretensioso hay un incrédulo. Para creer se necesita ser humilde" (240).

> —Como es que me llamo Ramona Corzantes que esa historia de la Miguelita la oí contar a mi abuela, Venancia Corzantes San Ramón, y hasta se cantaba... tarareando la música puede que me venga la letra...
>
> —No puede ser, Ña Moncha, como es que yo me llamo Hilario Socayón, que esa historia la inventé yo... estando bolo la inventé; se me vino de la cabeza a la boca y quedó en lo dicho, como una realidá...
>
> —Entonce, oíme. Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar; vos recordaste en tu borrachera lo que la memoria de tus antepasados dejó en tu sangre, porque tomá en cuenta que formás parte no de Hilario Socayón, solamente, sino de todos los Socayón que ha habido, y por el lado de tu señora madre, de los Arriaza, gente que fue toda de estos lugares.

> —En tu caletre estaba la historia de Miguelita de Acatán ***como en un libro, y allí la leyeron tus ojos***, [el énfasis es mío] ...y si no hubieras sido vos habría sido otro (241-2).

Asturias acababa de reinventar el inconsciente colectivo. Ahí está la justificación del *Its'at* y, ulteriormente, de toda literatura: creemos inventar lo que otros han olvidado. En un sentido borgiano, Pierre Menard fue el autor del Quijote y Asturias el del *Popol Vuh*. Es así que, en la escritura ideográfica, en la iconografía simbólica de la novela —Conejos Amarillos, Flor del Amate, O'Neil 191—, se halla, cifrada, la autorreflexión del autor sobre el proceso creativo, la autoexégesis de ese códex pictográfico que es *Hombres de maíz*. [12]

No hay duda de que Asturias intentó revertir en su novela la alfabetización de la escritura mayense que obraran el Obispo de Landa y, en el caso del *Popol Vuh*, el padre Ximénez durante la colonización. Buscó, mediante la creación de *íconos verbales*, devolverle a la palabra el carácter de texto semi-escrito, semi-oral, semi-pintado, que tenían los antiguos códices precolombinos del Quiché y de Yucatán. Finalmente, intentó subvertir la noción occidental del "libro" como una totalidad cerrada y conclusa, y de la escritura alfabética como el vehículo de un significado fijo y unívoco. *Hombres de maíz*, novela-códex, se propone como reescritura y rescate del viviente texto indígena, pero también reclama, con su crítica pre-derrideana de la escritura occidental, una renovada actualidad literaria.

La actualización de los viejos textos no debía ser solamente semántica. Se necesitaba también una actualización estética. Luis Cardoza y Aragón, condiscípulo de Asturias bajo Raynaud, y estudioso del *Rabinal-Achí*, vio representado ese ballet-drama por el Instituto Nacional de Bellas Artes:

> Me aburrí soberanamente. No advertí posibilidad dramática "actual" a lo que presencié. Sin embargo, barrunto, si lo viera en Rabinal, con sus pobladores mismos, en su escenario casi legítimo, habría experimentado otra impresión. Desde luego, no podemos tornar, en modo alguno, por más empeño que pongamos, a la mentalidad, a la psicología, a la sensibilidad, a la idiosincrasia, de los rabinaleños, de los quichés anteriores a la dominación española. Ellos veían el *Rabinal Achí* con otra actitud espiritual, con otros ojos, con otra imaginación. Estaban frente a distinta realidad, con su mitología vehemente y actuante. Diría que compartían una ceremonia, un rito cuya profundidad emocional, cuya poesía, ahora —al menos en esa adaptación— se me escapa (1972, xv).

[12] Véase más adelante la conclusión del episodio de Hilario Socayón y su relación con la autoexégesis de la novela.

Los textos mayenses, después de todo, no fueron hechos para leerse, sino para cantarse, salmodiarse, recitarse, intercalados por la música, la danza y los juegos rituales (Houston 1994). Como textos, carecen de toda actualidad literaria. Los largos interludios de música y de danza forzaban a esos textos a excesivas y enojosas repeticiones, repeticiones que Asturias remeda, dosificadamente, en su novela. Aunque carente de la aptitud coreográfica de un Carpentier, sí fue uno de los grandes méritos de Asturias el transformar estéticamente ese legado en materia novelable, legible y provocativa para la sensibilidad de un lector moderno. Pero también aquí, en la refundición que les devolvía su actualidad literaria, el novelista aprovechó (tan socarronamente como Hilario) las modas implantadas por el surrealismo.

Autoridad narrativa y esquizofrenia cultural: dos problemas del punto de vista en *Hombres de maíz*

La adopción de un punto de vista ideológico "primitivo", óptica imprescindible de la narración mágico-realista, presenta de sí ciertos problemas pragmáticos. ¿Hasta qué punto es creíble y genuino hablar de parte del primitivo? ¿Dónde reside la autoridad del narrador para aportarnos la perspectiva del Otro, la voz del salvaje, del extraño?

Miguel Ángel Asturias afirmaba emular como escritor el papel del "Gran Lengua", propio de los escribas y sacerdotes mayas, para subrayar su facultad de portavoz de la tribu y su comunión con el indio, al cual incorporaba como cómplice en el frecuente "nosotros" de su discurso autorreflexivo. Carpentier, por su parte, insistía en su papel, no de creador de artificios, sino de explorador y descubridor de las realidades ocultas, sincréticas, de "lo real maravilloso". Contemporáneo de *El reino de este mundo* y de *Hombres de maíz*, el *Canto General* de Pablo Neruda elevará a la calidad de tópico poético ese ideal solidario de acceso a la voz del aborigen: "Acudid a mis venas y a mi boca/ Hablad por mis palabras y mi sangre".

Opuesto al "indianismo" exótico del siglo XIX, a lo superficial pintoresco del regionalismo y aun del afroamericanismo, al concepto unidimensional y falso del indio proletario en el realismo indigenista (todos los cuales redundaban en una perspectiva exógena del aborigen), el nuevo primitivismo revalorativo, apegado a la antropología y al arte de vanguardia, exigía una cala más profunda en la cultura autóctona, *vista desde dentro*. Esa perspectiva endógena, comunicante, de identificación

y de fe, antropológica en la base y poética en la expresión, sedujo sin más al imaginario latinoamericano. Así, en los años 40 y 50, la posibilidad de adoptar la voz y la visión del Otro se aceptaba con devoción, sin problematizarse.

Era una época inspirada, bajo el influjo de Jung, debo decir, bajo su hechizo, y el de sus seguidores, Puech, Eliade, Campbell, Frye. A la escasa distancia de una generación se erguía en la propia Guatemala el espectro del modernismo ocultista de Arévalo Martínez, hermano de la teosofía literaria de Leopoldo Lugones. Ahora la crítica de Northrop Frye legitimaba el uso del mito y del arquetipo en la teoría literaria. Se redescubría el primitivismo literario y trascendentalista de William Blake y Herman Melville. James Baird hablaba en su *Ishmael* (1956) de un primitivismo "académico", falso, y de un primitivismo "existencial", auténtico, basado en la creación del símbolo literario, como vehículo de un contacto trascendental con el alma primigenia. Eran los últimos días de añoranza de una época mística que había desaparecido hacía ya mucho tiempo.

Pasado el deslumbramiento inicial, el período fundamentalmente escéptico de la posmodernidad, comenzó a cuestionar los supuestos de esa mirada endógena. La antropología más reciente (Geertz, Clifford, Boone, Fabian) y sus seguidores (Kuper, Torgovnick, Manganaro) hacen ahora un examen de conciencia que invierte la relación de autoridad entre la antropología y la literatura. Si durante la "modernidad" de mediados de siglo la literatura se apoyaba en la autoridad de los textos etnográficos y de las grandes teorías antropológicas, ahora, en la "posmodernidad" de fin de siglo, sucede lo opuesto. A partir de Foucault, de Derrida, de Michel de Certeau, una nueva crítica cultural le aplica al discurso etnográfico los conceptos analíticos de la teoría literaria, para "desautorizar" la pretendida objetividad científica de los clásicos de la antropología. El discurso etnográfico se revela lleno de los recursos alegóricos típicos de la ficción, y debe ser, en el fondo, leído como ficción (cf. Borges 1980: "El arte narrativo y la magia" [1932] y "El etnógrafo" [1969]). Los antropólogos clásicos habían interpretado la conducta primitiva de acuerdo a su propio logocentrismo occidental, falseándola. La nueva crítica se apropia ahora del concepto literario de la "otredad", y con tenacidad parricida le reprocha a los padres de la antropología el haber osado reemplazar, usurparle la voz a ese "Otro" inalcanzable, inefable, sagrado, que acaso se hace objeto de una nueva mistificación.

Para Asturias, como para muchos latinoamericanos de hoy que siguen sufriendo los estragos de un colonialismo cada vez más sutilizado, la

nueva crítica de la antropología occidental podría parecer poco más que un insípido *mea culpa* intelectual y académico. Se reconoce en esa crítica el intento laudable de corregirse políticamente, de romper con el viejo lenguaje de lastre colonialista que había invadido las ciencias sociales, y de insertarse en el discurso de los "acercamientos post-coloniales", tan de moda hoy dentro de la crítica norteamericana. Pero también se reconoce, en su arraigado escepticismo posmoderno, el lado reaccionario, la atrofia ideológica, la incapacidad de tomar partido. Lo más lamentable sería que la proclamada inaccesibilidad del Otro resultase incluso en el abandono del intento, mediante el estudio o la creación; que se impidiera a unos y a otros de darle voz a los que no la tienen, a los marginados. Esto último era justamente lo que Asturias se proponía, siguiendo el dicho de Marx, "No pueden representarse a sí mismos; deben ser representados" (*Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden*), pero "*vertreten*", además de "representar", significa "reemplazar", "sustituir" (Harbsmeier 1985, 72); y Asturias había hecho eso mismo con el *Popol Vuh*, lo había sustituido con su novela. La óptica moderada de la nueva antropología, que reconoce sus límites al respetar la fundamental extranjía del Otro, niega a la vez la autenticidad de una óptica endógena, incluso en aquéllos que, como Asturias y Carpentier, se creían acreedores, por su condición de latinoamericanos, a la visión ilimitada de la fe.

Por defendible que sea en términos morales la postura de estos autores, lo cierto es que en su obra y en su realismo mágico, forjado en París, aplicado en América, no pueden sino transparentarse los síntomas estéticos e ideológicos de un mal muy latinoamericano, la esquizofrenia cultural. Ya para mediados de los 70, la crítica de la literatura hispanoamericana buscaba desmitificar los viejos postulados carpenterianos: "Lo mágico, lo maravilloso, no está en la realidad [hispanoamericana] sino en el arte de fingir" (Anderson-Imbert); "Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea" (González Echevarría). Eliane Karp-Toledo ha observado que esa contradicción engendra en el texto el problema de la "perspectiva doble" o lo que aquí prefiero llamar "esquizofrenia cultural":

> Así Carpentier y Asturias adoptan estos conceptos sin prever que encierran al indígena en la imagen que Europa tiene de él... Los dos escritores aceptan —sin darse cuenta— un proceso similar existente ya en las antiguas "crónicas"... Esta situación ambigua origina el problema de la "perspectiva o escritura doble", a menudo contradictoria, adoptada por aquellos escritores en relación a su propia realidad. (1982, 104).

Ya vimos esa "doble visión" en *El reino de este mundo*, ilustrada por la presentación vacilante del "veneno/hechizo" y de la "muerte/transfiguración" de Mackandal, donde prácticamente se desmiente la perspectiva aborigen. Veamos ahora algunos casos de ese choque ideológico en *Hombres de maíz*.

Menos sistemático que Carpentier, y dado que Guatemala no es Haití, Asturias no presenta en *Hombres de maíz* una confrontación directa entre "indios" y "blancos", sino que el elemento de contraste, algo más sutil, es la figura del "ladino" o mestizo, tras el cual se adivina —es cierto— la autoridad blanca, insinuada por las categorías de "la Iglesia" y "el Gobierno". Hecha esta salvedad, hay que constatar que también Asturias se interesa por la yuxtaposición de ideologías, y que cuando se trata de presentar los acontecimientos mágicos o sobrenaturales, titubea, como Carpentier, presentando en ocasiones el mentís o la explicación racional paralela del mismo suceso. Así, la leyenda de Machojón, del jinete envuelto en llamas que aparece cada vez que hay quemas, resulta ser una mentira de los peones, para que el viejo Tomás, ilusionado, les siga dando tierras a quemar, donde plantar más maíz y asegurar sus ingresos. Por eso, el mechero de la hacienda se paseaba a caballo tras el fuego, como impostor, para perpetuar el engaño. La cura de Yaca Tecún es objeto de una doble explicación: "A la enferma se le fue el hipo, santo remedio, al ver entrar a sus hijos con ocho cabezas humanas desfiguradas por las heridas de los machetazos. El hipo que en forma de grillo le metieron los Zacatón por el ombligo" (70); en fin, ¿se curó del susto o porque la matanza rompió el hechizo? Goyo Yic recobra la vista con un herbolario, gracias a un ungüento de raíces que, por sus propiedades más abrasivas y medicinales que mágicas, le quita las cataratas. Benito Ramos sufría de ciertos dolores de vientre porque se había tragado "un pelo del Diablo" con quien tenía pacto, pero el Epílogo dice llanamente: "Benito Ramos, el del pacto con el Diablo. Murió de hernia" (353).

La perspectiva occidental escéptica está representada en el cura, Valentín Urdáñez, quien da explicación racional a las "tecunas" y los "náhuales" según las notas de su breviario:

> Son frecuentes los casos de mujeres que enferman de locura ambulatoria... como... la leyenda de una desdichada María Tecún... seguida de su esposo a quien pintan ciego como al amor...
>
> Sin ir muy lejos, este Nichón dicen que se vuelve coyote, al salir del pueblo, por allí por los montes... y por eso cuando él va con el correo parece que las cartas volaran, tal llegan de presto a su destino. Movió la cabeza ceniza de un lado a otro.
>
> Coyote, coyote... Si yo lo agarrara, le quemaba el fundillo (197-200).

Para colmo, cuando Nicho se topa con María Tecún en el Hotel King, al final de la novela, ésta se mofa de la leyenda que la da por convertida en piedra: "Entonces, según, esa soy yo; piedra allá y gente aquí..." (348).

Quizás el caso más elocuente de las perspectivas yuxtapuestas sea el de "El Tembladero", una especie de sumidero volcánico en forma de embudo entre las montañas, adonde son llevados por los engañosos hermanos Tecún el coronel Godoy y su cuadrilla. Allí, los Tecún observan desde arriba cómo los militares son arropados por las llamas de un incendio que surge espontáneamente del fondo del barranco. La descripción de este infernal *centro totémico* es dantesca, terriblemente poética, y llena de animismo primitivo:

> ...alrededor del embudo se van formando tres cercos, tres coronas de muerto, tres círculos, tres ruedas de carretas sin ejes y sin rayos. El primero, contando de adentro afuera, de abajo para arriba, está formado por ojos de búhos. Miles y miles de ojos de búhos, fijos, congelados, redondos. El segundo círculo está formado por caras de brujos sin cuerpo. Miles y miles de caras que se sostienen pegadas al aire, como la luna en el cielo, sin cuerpo, sin nada que las sustente. El tercer círculo, el más alejado no es el menos iracundo, parece jarrilla hirviendo, y está formado por incontable número de rondas de izotales, de dagas ensangrentadas por un gran incendio (116).

Es interesante constatar que Seymour Menton (1960), lector perspicaz que insistió siempre en el realismo de Asturias, da por sentado que fueron los Tecún quienes prendieron el fuego, dato que la novela, de hecho, no menciona, quizás por no violar el aspecto mágico de la escena. Aquí, la referencia es a Xibalbá, el reino subterráneo y mítico de los muertos, cuya entrada es descrita en el *Popol Vuh* como un barranco, y los "búhos" como sus emisarios (Recinos, ed., 44, 52). La visión mágica del portento sólo es asequible a los "iniciados"; es decir, a los Tecún que observan desde arriba, y que son eco de los traviesos y engañosos Gemelos que astutamente escaparon de Xibalbá. "Sin embargo, aquí —afirma Eliane Karp-Toledo— cuando tenía que prevalecer un solo tipo de lectura y explicación mítica, Asturias nos confronta con esta oscilación entre la explicación popular y la oficial proporcionada por los periódicos, el cura o la gente del pueblo incrédula: 'En el parte que dio el Gobierno apenas decía que el coronel Godoy y su tropa de regreso de un reconocimiento perecieron por culpa de un monte que agarró fuego'" (271).

El efecto de la "doble visión" incide no sólo en la perspectiva de los acontecimientos, sino también, de manera más sutil, en el lenguaje. En contraste con Carpentier, Asturias utiliza un narrador sin consistencia ni

personalidad propias; es apenas una voz entre muchas, dentro la marcada tendencia de su novela a la polifonía y la heteroglosia. No obstante, la doble visión se manifiesta en la polarización expresiva entre un lenguaje altamente poético que Asturias utiliza para representar la ideología indígena, y el lenguaje prosaico con que se expresan el cura, los militares y los ladinos del pueblo. En varios de los fragmentos citados se observa esa polarización. Para el campesinado Asturias a menudo busca un punto medio, pero incide ocasionalmente en el defecto de mezclar el lenguaje culto con el popular, lo que lejos de confeccionar una fabla mestiza, termina reflejando al nivel lingüístico la generalizada esquizofrenia cultural de lo primitivo y lo moderno. Véanse dos ejemplos:

> De fama la semilla que trujeron. Y ayote va a haber que es gusto... Probado estaba que Dios no les tomó a mal que engañaran al viejo. Engañar al rico es la ley del pobre. La prueba era el invierno tan regüeño. Ni pedido ex profeso. Pues, hombre (51).

> —Pues entonces, mijo, dejala que se asome y ansina ella por sus propios mismos ojos se desengañará de lo peligroso que es el mar, de lo encontradizo de las peñas, de lo ingrato de este castillo maldito (337).

Pero, muy por encima del ocasional descuido, el texto a menudo despliega el virtuosismo verbal de Asturias en una riqueza de imágenes cuya fuerza expresiva relaciona de forma convincente las sensibilidades tanto indígenas como vanguardistas.

Hay que recordar, sin embargo, una gran diferencia en la "doble visión" de Asturias. Como Carpentier, Asturias también presenta la yuxtaposición de ideologías, pero de manera menos sistemática. La diferencia está en la organización. En *El reino de este mundo*, las perspectivas opuestas están más nítidamente ordenadas en claros paralelos, es decir, que ocurren los opuestos muy cerca uno del otro en el texto, acentuándose el encuentro cultural imprevisto a la manera surrealista, y repitiéndose luego rítmicamente el paradigma sincrético a lo largo de la obra. Asturias, de manera más vegetal que arquitectónica, y con una preocupación por el surrealismo mucho menos intelectualizada y obsesiva, presenta las perspectivas opuestas, de manera más natural, menos confeccionada, y, sobre todo, a extrema distancia en el texto, como lo exige la disposición bipartita de su novela. Esto le permite presentar la perspectiva indígena de la primera parte de la novela, sin desmentir su aspecto mágico en el momento de su presentación. La explicación racional, la perspectiva moderna, aparece mucho después, en la segunda parte. Véase el siguiente ejemplo, entre muchos que podrían citarse.

> ...él empezaba a dejar de ser solo él y ella sola ella y se volvían especie, tribu, chorrera de sentidos...
>
> Hay que limpiar la tierra de Ilóm de los que botan los árboles con hacha, de los que chamuscan el monte con las quemas, de los que atajan el agua del río que corriendo duerme y en las pozas abre los ojos y se pugre de sueño..., los maiceros..., esos que han acabado con la sombra, porque la tierra que cae de las estrellas incuentra onde seguir soñando su sueño en el suelo de Ilóm, o a mí me duermen para siempre (15).

> Yo vide arder los montes de Ilóm, a comienzo de siglo. Es el *progreso* que avanza con paso de vencedor y en forma de leño, explicaba el coronel Godoy, con mucha gracia, frente al palerío de maderas preciosas convertidas en tizón, humo y ceniza (277).

Al presentar el choque ideológico, Asturias demuestra, además, un sentido de la ambigüedad mucho más desarrollado que el de Carpentier. Al contrario de la de Mackandal, la muerte de Gaspar Ilóm nunca se define en la novela. Ilóm se salva del veneno tragándose el agua del río, y luego se arroja a su cauce, desapareciendo en la corriente. A lo largo de la novela, algunos suponen que murió, pero los más saben que el "invencible" Ilóm se salvó. Claro, en ambos casos, los héroes sobreviven en la conciencia colectiva, gracias a la leyenda. Con la muerte del Venado de las Siete-rozas, náhual del brujo curandero, ocurre algo semejante. Los hermanos Tecún le disparan y lo ven tendido, pero luego desaparece misteriosamente:

> —Ve, Gaudencio, el venado ya no está...
> —Pero si viste cuando salió rispando...
> —¿Vos lo viste, Gaudencio?
> —No sé bien si lo soñé o lo vide...
> —Recobró la vida entonce y entonce va a recobrar la vida el Curandero (84-85).

En *Hombres de maíz* la desaparición es más real que la muerte, pues, para el indígena, la muerte no es un suceso definitivo, sino un tránsito, del mundo visible de la superficie, al mundo subterráneo de Xibalbá.

La ambigüedad en la novela está representada de modo tan sustancial, que termina siendo, simplemente, cuestión de creer o no creer, puro asunto de metafísica. Esto es así, incluso en el caso más extremo de la mentira, de la pura invención de una leyenda. Y es que para los indios, como ha dicho Asturias, no existe diferencia entre la mentira y la verdad. Para los que viven simultáneamente en el doble plano de la realidad concreta y la mítica, lo que aparece bajo el disfraz de la mentira puede ser a otro nivel la más profunda verdad. "En apariencia difiere; pero en lo que

es, es igual" —como dice el indio viejo (229). Así Machojón padre, trastornado por la desaparición de su hijo, se echa a cabalgar entre las llamas; los peones que lo ven terminan cuestionándose si no era verdad la historia que ellos mismos habían inventado. Hilario Socayón no sólo creyó inventar "lo que otros han olvidado", sino que la Miguelita termina siendo, efectivamente, la Virgen del Cepo, la imagen sincrética de una virgen morena, tallada en madera por un indio y olvidada en un presidio desde el siglo XVI: otro de los íconos simbólicos de *Hombres de maíz*. [13] Además, para escarmiento de su incredulidad, Asturias hace a Hilario presenciar, con sus propios ojos, la metamorfosis del correo en coyote, al pasar de la aldea "Tres Cruces", por la "Cumbre de María Tecún", hasta la "Cuesta del Mal Ladrón": "qué buen nombre, Cuesta del Mal Ladrón" (292).

[13] Esta imagen de la Virgen es significativa. Hilario no "inventa" a la Miguelita, patrona de San Miguel Acatán, sólo ha "olvidado" el origen de su inspiración, confirmando la advertencia que le hiciera Ramona Corzantes: "uno cree inventar lo que otros han olvidado". La figura de la Virgen como madre espiritual adoptiva es preeminente en el sincretismo indígena americano, como a menudo ha señalado Octavio Paz. Las numerosas Vírgenes latinoamericanas no siempre corresponden a una aparición milagrosa, sino a una figura tallada por un indio devoto en pago de algún milagro. Tal las Vírgenes de Copacabana y Caacupé, patronas de Bolivia y Paraguay. La de Copacabana sólo tuvo su aparición milagrosa *después* de tallada su imagen por el indio Tito Yupanqui, confirmando su "invención". Véase también el interesante libro de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*. En *Hombres de maíz*, la imagen de la Virgen sirve para identificar a Miguelita de Acatán con María Tecún y la Piojosa Grande. *María*, según el Curandero-Venado no es Tecún ni Zacatón, no tiene estirpe, es, en efecto, la Inmaculada Concepción, y por eso está exenta del pecado original y del castigo de los brujos; por eso es ella quien regresa con Goyo Yic a la tierra prometida de Ilóm, a engendrar por fin a los hombres de maíz. Asturias sincretiza el mito de orígenes del Popol Vuh con el mito mesiánico de la Biblia. En mi capítulo seis interpreto un proceso semejante constatado en *Cien años de soledad*, donde la figura emblemática de la Virgen es Remedios, la bella; y el vínculo mítico no es ya con el Génesis, sino con el Apocalipsis. En la tradición hispánica del culto mariano, María es considerada "la nueva Eva" (la nueva Piojosa Grande en Asturias), madre de una nueva raza humana redimida; y a la vez es identificada con la Mujer del Apocalipsis de San Juan, que anuncia el fin de la estirpe.

En el tema de creer o no creer, el ícono del "Mal Ladrón" será una constante en la obra de Asturias. Aquí es Hilario Socayón (socarrón-sayón). En *El Alhajadito* (1961), es el criado Azacuán: "amarrado a una cruz, rechazaste la oferta del celestial asilo, seguro de que eras lo que somos, sólo materia". En *Mulata de tal* es el farmacéutico Gabriel Santano: "devoto del Mal Ladrón, el crucificado materialista, a quien llamaban San Maladrón los que seguían su doctrina de no creer en el cielo ni en el más allá". Hasta culminar en *Maladrón* (1969): allí son los conquistadores sedientos de oro, negados a la riqueza espiritual del indio. En *Hombres de maíz*, Asturias convierte esa imagen de las Tres Cruces del Calvario en una alegoría de la lectura: a la derecha del escritor, el Buen Ladrón, Goyo Yic, cree y se salva, regresa a la tierra de Ilóm; a la izquierda, el Mal Ladrón, Hilario, quedará condenado a errar. En el código autoexegético de la novela, el Mal Ladrón es el lector soberbio, incrédulo; es decir, el crítico. Apoyado en la cosmovisión indígena, Asturias refuta el concepto de la literatura como invención, como "el arte de fingir" (Anderson-Imbert). Para él, la literatura no puede leerse de un modo unívoco: incluso el crítico, para comprenderla, deberá en ocasiones creer. El escritor cumple su papel demiúrgico, con sólo presentar verdades ambiguas, como la vida.

Pero, en el fondo, el propio Asturias parece no confiar del todo en la credibilidad de la perspectiva mágico-primitiva como explicación de lo prodigioso en su narración. De ahí provienen los temas coadyuvantes —la locura, la mentira, el sueño, el alcohol, la leyenda y la ceguera amorosa— como explicaciones auxiliares que tampoco esclarecen, empero, lo prodigioso de los hechos, dejándolos bajo un velo de ambigüedad. Ulteriormente, el lector sólo puede explicárselos plenamente, si achaca su narración a una mentalidad mágico-primitiva. El primitivismo sigue siendo la óptica fundamental del texto, y los temas auxiliares, un claro indicio del titubeo esquizofrénico del autor.

La crítica posmoderna dedicada a Carpentier y Asturias supone en ellos cierta inconciencia ante las contradicciones que engendra un punto de vista primitivo en la novela moderna. Eliane Karp-Toledo afirma, por ejemplo, que ambos autores desautorizaban "sin darse cuenta" su propia perspectiva endógena. En mi opinión, la realidad es muy otra. La credibilidad de ese acceso a la visión del Otro no es un cuestionamiento privativamente posmoderno, sino un problema pragmático de la escritura de ficción que preocupó de manera muy fundamental a estos autores, aunque sin duda se lo plantearan en términos diversos de los que hoy solemos emplear. Vale decir que el lenguaje ha cambiado, pero el

problema es el mismo; y lo que hoy vemos como una crisis en la autoridad del texto, fue para Asturias y Carpentier un problema de verosimilitud, de seducir al lector y hacerlo creer, acceder como Don Quijote, "en cuerpo, alma y bienes", al mundo del Otro. El realismo mágico, según lo plantean estos autores, no es sólo un modo de representación sino también —como lo demuestra Hilario Socayón— una crítica de la lectura.

Por varios indicios se advierte en ellos una aguda conciencia de estos problemas. Sus artículos y entrevistas muestran una constante preocupación por la "autenticidad" de la literatura latinoamericana. Tanto es así, que *El reino de este mundo* renuncia a presentar directamente al primitivo, y nos lo ofrece mediatizado por un narrador racionalista, aunque simpatizante. La perspectiva es endógena en la medida en que el narrador se compromete con la ideología del primitivo, pero lejos de proponerse una identidad, se mantiene entre ambos un grado de distancia conveniente. Es decir, se narra desde adentro de la ideología primitiva, pero sólo desde al lado del personaje mismo; Carpentier se cuida de presumirse partícipe de su cosmovisión, y se conforma con el papel de comprometido descubridor y revelador del Otro. Asturias también guarda esa distancia, haciendo que su narrador indeterminado asuma diferentes voces y lenguajes, pero que en ningún momento se le pueda confundir, como en Carpentier, con el autor mismo. Cada cual respeta a su manera la distancia entre autor y personaje aborigen, buscando formas más sutiles de acceso a esa óptica ajena que sostiene el relato.

Todo esto revela un enfrentamiento consciente de los problemas aludidos por la crítica reciente. La opción de debilitar la voz del primitivo mediante la presencia paralela de un narrador en tercera persona es precisamente para estos autores un modo de solución a la problemática autorial. Que no sea ésta una solución ideal, se acepta; pues sin duda ese desdoblamiento de la perspectiva que censuran algunos críticos sí crea de hecho una escisión ideológica en obras que, de por sí, tienden a un fragmentarismo extremo. Pero, a la vez, hay que recordar que esa misma escisión era aprovechable, porque respondía a propósitos fundacionales en la búsqueda de una expresión americana más "auténtica". Inconformes con el legado, ya europeizante, ya provinciano, de las generaciones precedentes, estos autores cultivaron explícitamente el choque de ideologías, el encuentro imprevisto de realidades humanas yuxtapuestas, en el que advertían un reflejo definidor de la cultura americana desde el Descubrimiento. Querían demostrar con ello un americanismo de la forma, una relación directa, y por lo mismo utópica, entre literatura y realidad, que los llevaba a esconder y negar todo aspecto puramente

artificioso en la ficción. La esquizofrenia que se insinúa en el texto era el costo de alcanzar tales objetivos. Asturias y Carpentier lo sabían (y esa es quizás la mejor medida de su grandeza), cuando se propusieron, a riesgo de contradicciones —"con el atrevimiento de los fundadores", como diría Martí— abrir un nuevo camino para la ficción hispanoamericana.

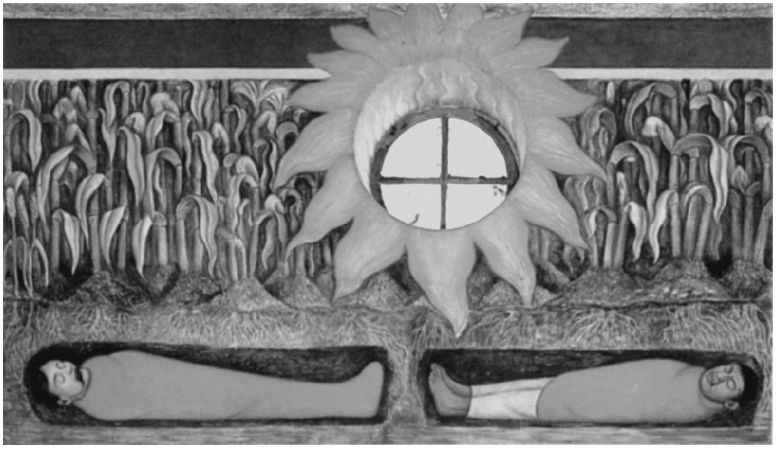


Fig. 4.11 Diego Rivera, *La sangre de los mártires de la Revolución fecunda la tierra* 1926-27. Fresco, Capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo. Al igual que Asturias en *Hombres de maíz*, el pintor vincula el mito maya con la historia social moderna. Así, la alegoría histórica del realismo mágico, en tanto que interpretación moderna, domesticada, del mito, compite con las demás explicaciones "racionales" del relato, y contribuye sutilmente a la esquizofrenia cultural de la lectura.

Capítulo 5

Arte y realidad en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo

Es revelador el que Carpentier y Asturias no regresaran al camino del realismo mágico que ellos mismos abrieran en la literatura hispanoamericana con *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz*. Asturias se alejaría definitivamente hacia el realismo social de su "Trilogía Bananera". Luego intentaría en su *Mulata de tal* una variación insegura de los aspectos mágicos de la narración, pero el intento quedaría amorfo: esquivaría los problemas del punto de vista aborigen en vez de buscar soluciones, por lo que la dimensión mágica o sobrenatural de los eventos había de parecer arbitraria y caprichosa, carecería de centro y de poder de convicción, sin alcanzar, como en *Hombres de maíz*, profundidades míticas. Por su parte, la siguiente novela de Carpentier, *Los pasos perdidos*, enfocaría precisamente la imposibilidad para el hombre moderno de acceder a la visión arcaica. En un viaje intelectual desde París hasta lo más primitivo del Amazonas, el narrador protagonista concluiría, no sin cierta angustia, que es imposible "desandar lo andado". A partir de *El siglo de las luces*, Carpentier desarrollaría más que nada la poética del "barroco americano" y la exploración de los sutiles prodigios de la historia, pero "lo real maravilloso" quedaría relegado a un segundo plano, y el problema de la perspectiva primitiva quedaría atrás. Indudablemente consciente, como Asturias, de las contradicciones de su derrotero inicial, y sin lograr superarlas, Carpentier no regresaría ya a los

empeños que defendiera en el prólogo y la narración de *El reino de este mundo*.

Otros novelistas merodearon en la década siguiente por los alrededores de la problemática mágico-realista, pero sin insertarse de lleno en la línea trazada por Asturias y Carpentier, o sin proponer verdaderas soluciones de avance que renovaran un modo narrativo propenso a la crisis de autoridad y verosimilitud. Augusto Roa Bastos se debate en *Hijo de hombre* (1960) con el problema narratológico de representar la realidad bilingüe y bicultural de la sociedad paraguaya, en una obra cuya "matriz generadora" es justamente "el sustrato de un discurso oral guaraní que la escritura en castellano expresa tan sólo parcialmente" (Villanueva y Viña Liste 1991, 224). El narrador protagonista, Miguel Vera, regresa, ya de hombre instruido y maduro, a la comunidad rural de Itapé, donde conociera en su infancia a Macario Pitogüe, "maravilloso contador de cuentos" y "memoria viviente del pueblo". Allí recuerda el viejo relato de Macario sobre el origen de la imagen sincrética del Cristo guaraní tallada por el leproso Gaspar Mora y rechazada por la Iglesia oficial. A medida que narra los sufrimientos de las comunidades rurales en los períodos del levantamiento agrario de 1912 y la guerra del Chaco (1932-35) con Bolivia, la imagen del Cristo leproso se va convirtiendo en símbolo del pueblo paraguayo. Al final se revela que la novela es el manuscrito en donde Vera ha recogido antes de morir sus recuerdos de las pasiones de su pueblo. Pero Roa Bastos desaprovecha la perspectiva mágica de Macario, el maravilloso cuentista popular; ésta sólo aparece incidentalmente en el recuerdo del *incrédulo* Miguel Vera. En el fondo, no es la perspectiva primitiva, sino el efecto mitificante de la memoria lejana de la niñez del narrador, lo que sirve de pretexto extrañista para presentar el trasfondo autóctono de la novela. En el presente narrativo, sin embargo, Miguel Vera narra sin fe en las creencias populares, las que a menudo relega al plano de la "superstición" (cf. Menton 1967). Por su parte, José María Arguedas, en *Los ríos profundos* (1957), utiliza también los recuerdos de la ensimismada infancia de su personaje, Ernesto, para explorar la sensibilidad de la cultura indígena del Perú (Jiménez 1979). Pero Arguedas no se interesa por la perspectiva mágico-primitiva, ni por presentar sucesos sobrenaturales, sino por la expresión del alma indígena mediante el más profundo lirismo, surgido de un sentido agónico y poético de la vida. El ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta se había destacado en el tratamiento lírico de la sicología de los pueblos de la costa, desde *Don Goyo* (1933) y *La Isla Virgen* (1942). Esta última ha sido catalogada de "epopeya del trópico", y pese a sus excesos de

"romanticismo huguesco", se ha dicho que "se anticipó al realismo mágico que escritores como Asturias y Carpentier iban a convertir más tarde en expresión característica de la zona tropical americana" (Alegría 1974, 246). Pero no sería sino hasta mucho después, con *Siete lunas y sietes serpientes* (1970), mezcla desbordante de lo lingüístico, lo folklórico, lo mágico y lo social, que Aguilera Malta se incorporaría a las tendencias técnicas de la llamada "nueva narrativa hispanoamericana". En realidad, fuera de estas variaciones, la problemática del punto de vista primitivo careció de tratamiento certero o fue simplemente esquivada, ante la dificultad que suponía el presentar literariamente una óptica narrativa que diera, como impresión creíble, la sensación de ser a la vez auténticamente endógena y técnicamente moderna. El realismo mágico parecía haber comenzado y terminado con *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz*, coartado su paso por contradicciones insalvables.

Es aquí que podemos apreciar como incontrovertible la importancia histórico-literaria de Juan Rulfo (1918-1986). Carpentier y Asturias habían identificado con suma nitidez, y encarnado aun, los problemas inherentes más fundamentales de la expresión mágico-realista; Rulfo, proponiéndoselo o no, parecía haber hallado soluciones imprescindibles para la superación de esos problemas y para la renovación de esa expresión.

La crítica apenas ha podido explicarse la preponderancia de Rulfo —parco autor de la pequeña colección de relatos *El llano en llamas* (1953), la breve novela *Pedro Páramo* (1955), algún guión de cine y uno que otro cuento suelto— dentro de la nueva narrativa hispanoamericana (Ruffinelli 1980). La explicación del fenómeno rulfiano se ha basado hasta ahora en la casi unánime cotización del valor intrínseco de su obra, pero apenas se ha reparado en su valor histórico, respecto a su aportación de soluciones cruciales a los problemas estéticos con que se debatieron algunos de sus contemporáneos.

Sería equívoco afirmar que Rulfo estaba plenamente consciente de esos problemas y que su *Pedro Páramo* resultó de una búsqueda deliberada de soluciones. Toda afirmación de posibles influencias resulta riesgosa ante un escritor que sólo se consideraba "aficionado" y que, las pocas veces que aceptó hablar de sí mismo, insistió en trivializar su breve obra con cierta modestia huraña. Los interesantes estudios sobre la influencia de Faulkner (Irby 1956, por ejemplo) realizados a partir de la aparición de *Pedro Páramo*, sólo sirvieron para que Rulfo afirmara que "en aquel entonces yo aun no leía a Faulkner" (1986, 69). No creo que conociera tampoco *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz* en

ese momento, y mucho menos el importante prólogo de Carpentier, que sólo figuró en la primera edición de *El reino*. Se trata, claro está, de la diferencia entre "influencia" y "afinidad", tan familiar a los críticos del arte moderno. Rulfo guarda una profunda afinidad con todos estos autores, y debate problemas estéticos que estaban "en el aire" intelectual desde la vanguardia, la Revolución Mexicana y la novela indigenista. Su hallazgo de soluciones puede considerarse independiente, intuitivo o, si se quiere, accidental, pero esto no cambia en nada los resultados.

La trascendencia histórica de los hallazgos rulfianos se vio confirmada luego en las claves que le proporcionó a la que sería la más técnicamente completa y deliberada de las obras que componen el ciclo mágico-realista: *Cien años de soledad* (1967), novela que García Márquez incubó por casi veinte años, sin lograr hallar los módulos que la cristalizaran; hasta que —por confesión del autor— los encontró en la lectura de *Pedro Páramo*:

> ...después de aquellos libros [anteriores a *Cien años de soledad*] me sentía metido en un callejón sin salida... sentía que aún me quedaban muchos libros pendientes, pero no concebía un modo convincente y poético de escribirlos. En esas estaba, cuando Álvaro Mutis subió... con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño... Era *Pedro Páramo*... Nunca, desde la noche tremenda en que leí la *Metamorfosis* de Kafka... había sufrido una conmoción semejante... El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor... podía recitar el libro completo, al derecho y al revés... Carlos Velo había... recortado los fragmentos temporales de *Pedro Páramo*, y había vuelto a armar el drama en un orden cronológico riguroso. Como simple recurso de trabajo me pareció legítimo, aunque el resultado era un libro distinto: plano y descosido. Pero me fue muy útil para una comprensión mejor de la carpintería secreta de Juan Rulfo... todo esto para terminar diciendo que el escrutinio a fondo de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros (1986, 176-7).

No obstante las singularidades de cada obra, en *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* se pone de relieve el desenvolvimiento de la línea narratológica iniciada por *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz*. Creo que ese desenvolvimiento, realizado ante una problemática común, no sólo ilumina nuevas facetas en estas obras, sino que es, en rigor, lo que mejor define y justifica la noción de un "realismo mágico" en la narrativa hispanoamericana.

Geniales y sencillas, las soluciones de Rulfo

El primer cambio fundamental que Rulfo introduce en la estética del realismo mágico está en la extracción cultural y racial de sus personajes:

> Yo soy de una zona donde la conquista española fue demasiado ruda. Los conquistadores ahí no dejaron ser viviente. Entraron a saco, destruyeron la población indígena, y se establecieron. Toda la región fue colonizada nuevamente por agricultores españoles... Entonces los hijos de los pobladores, sus descendientes, siempre se consideraron dueños absolutos... De ahí la atmósfera de terquedad, de resentimiento acumulado desde siglos atrás, que es un poco el aire que respira el personaje *Pedro Páramo* desde su niñez (en Sommers 1973, 107).

El mundo mágico de ultratumba que nos presenta *Pedro Páramo* corresponde a las normas de un ambiente rural blanco o mestizo pero no, en todo caso, aborigen. El "indio" está ausente en la novela, pero sus creencias se presienten como un eco distante, sincretizadas en la ideología de los personajes, junto a un cristianismo arcaico, supersticioso, de raigambre rural y medieval europea.

La gran diferencia con los precedentes mágico-realistas está en la transposición del punto de vista primitivo, que ha pasado de lo aborigen a lo meramente provinciano y rural, de lo tribual a lo folklórico, mucho más cercano a la experiencia endógena y personal del autor. "No soy un escritor urbano" —afirma Rulfo. "Quería otras historias, las que imaginaba a partir de lo que vi y escuché en mi pueblo y entre mi gente" (1986, 70). Se trata de los pueblos aislados, cerrados, que gravitaron en la infancia de Rulfo en Jalisco, pero sujetos ahora a una franca transformación literaria, basada en la misma estética primitivizante que distingue las narraciones mágico-realistas.

El paso de lo aborigen a lo provinciano distingue también la perspectiva de *Cien años de soledad*; de manera que en esta segunda etapa del realismo mágico, se modifica la distancia percibida entre autor y mundo narrado, mitigándose la crisis de autoridad que la perspectiva afroindia producía en Asturias y Carpentier. Hay una continuidad en el tratamiento estético, ya que las supervivencias primitivas (que sí son parte de la realidad rural americana) son enfocadas y magnificadas al convertirse en pretexto fabulador y estilizador; pero, a la vez, la pregunta de si el autor moderno puede apropiarse de la voz del Otro comienza a perder su anterior mordacidad.

La siguiente solución de Rulfo está en los aspectos innovadores de su narración. En lugar de escindir la perspectiva, se establece una unidad monolítica y autoconsistente en el plano ideológico de la novela. Es autoconsistente porque la novela narra la vida de un pueblo fantasma, abandonado: Comala, donde todos los personajes están muertos, y, por lo mismo, sus voces fluyen libremente desde el pasado, sin los constreñimientos de tiempo, espacio e identidad, que ordenan el mundo de los vivos, el nuestro —y que ordenaban también la novela realista.

Dos historias, dos tiempos, se hallan entrelazados en el relato. La primera es la historia de Juan Preciado, de su regreso a Comala y de su búsqueda del padre a quien nunca conoció. Esta historia se desarrolla en un tiempo perfectamente lineal, desde un presente narrativo que recuerda: "*Vine* a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo". La segunda es la historia de Pedro Páramo, que es también la historia del pueblo todo. Es un relato concluso, cerrado en el pasado narrativo de la memoria, y presentado de manera fragmentaria y ucrónica en las voces de una multitud de personajes, como recuerdos de ultratumba que van entrecortando la narración de Juan Preciado hasta convertirse en el argumento central de la novela.

La escritura está segmentada en unos setenta fragmentos más o menos discontinuos, separados tipográficamente por un breve espacio en blanco, a manera de subcapítulos. A su vez, estos fragmentos están acotados según los cambios en el punto de vista o la voz narrativa, y organizados de acuerdo a su interrelación temática (González Boixo 1980). A medida que se van trenzando ambas historias, la cronología de la búsqueda de Juan Preciado se disuelve en la ucronía dominante de *Pedro Páramo* y de la memoria colectiva del pueblo.

Pero este fragmentarismo de los planos temporales y de las voces narrativas ocurre dentro de estrictas unidades de espacio (Comala), de tono y lenguaje, y, sobre todo, de ideología o cosmovisión. La escisión de la perspectiva que tanto problematizó sendas novelas de Carpentier y Asturias, entre un narrador ilustrado, en tercera persona, y el punto de vista ideológico y cultural del primitivo que informa el mundo narrado, esa escisión, desaparece por completo en *Pedro Páramo*. Un recurso primordial sostiene su consistencia ideológica, y es el hecho que Rulfo plantea en su novela la total extinción del narrador. Y, claro, si no hay narrador, si la voz del autor se ha suprimido, no hay a quien reclamarle la autoridad del texto, sólo a los personajes.

Pedro Páramo es fundamentalmente una novela dialogada, pero otras modalidades discursivas entrecortan el diálogo. Hay, pues, numerosas

interpolaciones de voces o "murmullos" que surgen como ecos del pasado, aportando los pensamientos de varios personajes en momentos oportunos para la exposición de la trama. Las más numerosas e importantes de estas interpolaciones son aquellas que presentan el pensamiento de Pedro Páramo y sus evocaciones de Susana San Juan. Tenemos también varios "monólogos" emitidos por personajes enterrados cerca de Juan Preciado y Dorotea, que enriquecen desde nuevas perspectivas los sucesos *illo tempore* del pasado mítico de Comala. La cercanía de las tumbas es significativa: estos monólogos se cuelan en la narración porque Juan Preciado está cerca para escucharlos.

> —¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño (82).

La misma razón de ser tienen los "murmullos" que Juan escucha desde su llegada al pueblo. Es decir que la presencia de Juan Preciado con su búsqueda, es el hilo narrativo que ensarta los setenta fragmentos de la novela: papel análogo al que antes jugaran Ti Noel y el correo Nicho Aquino, personajes-testigos. Pero tampoco Juan Preciado es el verdadero narrador. Su discurso en primera persona, que relata su llegada a Comala en busca de su padre, no es una narración dirigida al lector; sino que eventualmente se revela como parte de un diálogo que Juan Preciado sostiene con Dorotea al estar ambos enterrados en la misma fosa. Ese diálogo constituye el único presente narrativo del relato. Desde allí Juan Preciado recuerda y le cuenta a Dorotea, narrando desde el principio en pretérito: "Vine a Comala...". Hay finalmente algunos pasajes, muy escasos y breves, narrados en tercera persona; pero esta modalidad discursiva sólo aparece por razones de economía, para describir parcamente el ambiente o las acciones de personajes del pasado, antes de regresar al diálogo. Sobre todo, estas voces en tercera persona no conforman la presencia de un narrador independiente, sino que aparecen en el mismo lenguaje y tono, y pueden pertenecer a cualquiera de los personajes, en especial a Dorotea, quien principalmente le relata a Juan Preciado lo sucedido en el pueblo. Juan Rulfo ha querido crear una novela en la que no hay narrador que se dirija al lector. Todos los hablantes y sus interlocutores son personajes internos en un ámbito cerrado, acabado, como Comala, o la muerte. *Pedro Páramo* es una novela autocontenida, *una historia que se relata sola.*

> Había leído mucha literatura española —confiesa Rulfo— y descubrí que el escritor llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones. Yo, antes, había hecho lo mismo y pensé que lo que contaba eran los hechos y no las intervenciones del autor, sus ensayos, su forma de pensar, y me reduje a eliminar el ensayo y a limitarme a los hechos, y para eso busqué personajes muertos que no están dentro del tiempo o del espacio... evité la adjetivación entonces de moda... sólo destruía la sustancia esencial de la obra, es decir, lo sustantivo. *Pedro Páramo* es un ejercicio de eliminación. Escribí doscientas cincuenta páginas donde otra vez el autor metía su cuchara. La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara hablar a sus personajes libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo. También se perseguía el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor y que llenara él mismo esos vacíos. En el mundo de los muertos el autor no podía intervenir (en Benítez 1980, 14).

En momentos como éste, dentro de las contadas ocasiones en que Rulfo aceptó, bajo el candor de una entrevista, comentar su propia obra, el autor que se decía "aficionado" demuestra un dominio magistral y, más que consciente, lúcido, sobre los medios del arte narrativo. La supresión del narrador (y del autor), para que hablen los personajes (es decir, para no usurparle la voz al Otro), anula poéticamente toda fiscalización que pudiera levantar el crítico lector para encausar la autoridad de quien narra. Consciente o no de los problemas enfrentados por Asturias y Carpentier, Rulfo intuye, no obstante, *dentro de las necesidades internas de su propia obra*, la solución: que la presencia autorial, en un narrador ilustrado, es incompatible con la ideología primitiva de los personajes y del mundo narrado. La esquizofrenia cultural desaparece en *Pedro Páramo* ante la unidad, celosamente preservada, de la cosmovisión arcaica.

En retrospectiva, las soluciones de Rulfo —una vez halladas, claro— parecen sumamente sencillas y obvias. Pero lo singular y complejo es el delicado equilibrio que hace de ellas un todo radicalmente nuevo y difícil; porque hay que decir que —el primitivismo provinciano, la autoconsistencia ideológico-técnica, la supresión del narrador, el "ejercicio de eliminación", la apelación a la complicidad del lector— no son soluciones aisladas, sino aspectos de una sola visión. Me atrevería a decir que si faltara una sola de ellas se desmoronaría el frágil equilibrio de su verosimilitud. Lo que es más, cuando Rulfo decide "dejar hablar" a sus personajes, todas las soluciones de su novela se supeditan a la

más importante y magistral de ellas: el lenguaje, la creación poética de un lenguaje altamente literario, que sin embargo parece confundirse indistinguiblemente con el habla campesina, un lenguaje que contiene y refleja íntimamente el modo arcaico de pensar de esos seres, estoicos sobre su petate, sobrero de ala ancha hasta las orejas, de esa mujeres envueltas en sus rebozos negros, que aun habitan la adusta soledad aldeana del despoblado páramo jalisciense.

Si tuviera que dar un solo ejemplo de la austera poesía del lenguaje rulfiano, recordaría el momento en que Juan Preciado llega a Comala y, al hallar el pueblo desierto, comienza a poblarlo de palabras, de evocaciones, en una dialéctica de ausencia y presencia, con la engañosa sencillez cifrada de su lenguaje pueblerino:

> Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aun las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.
>
> Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer.
>
> Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer (11).

Tan compenetrado está Rulfo con el medio, con el ámbito pueblerino en el que se inspira su novela, que ya el autor no puede distinguir su propio lenguaje poético del "habla popular", de "lo que escuché en mi pueblo y entre mi gente".

> Yo he trabajado durante mucho tiempo con Rulfo en el Centro Mexicano de Escritores —decía Salvador Elizondo— y lo conozco desde que prácticamente salió *El llano en llamas* y desde entonces tengo una polémica con él, en el sentido de que yo digo que él inventa el lenguaje y él insiste que ése es el lenguaje que se habla normalmente en la zona de los Altos de Jalisco o en otras regiones de ese estado. Entonces me parece que su modestia es demasiado para un artista, porque es imposible que las gentes hablen naturalmente con una afinación literaria tan marcada que no se nota. Yo he estado en Jalisco y nunca he oído hablar a nadie como en los cuentos de Rulfo: lo que pasa es que él trata la esencia de ese lenguaje y puede transcribirla a la escritura, que es el problema más difícil que existe, el de transcribir un habla a un lenguaje literario escrito y que

> conserve su condición de habla, y creo que Rulfo lo ha conseguido como nadie (en Campbell 1986, 185).

El lenguaje de Rulfo "está muy lejos de las frases o los vocablos 'vulgares' con que otros novelistas quieren dar sabor local a sus escritos, así como de la reproducción literal de los localismos, que podría ser interesante sólo desde un punto de vista filológico mas no como recurso literario" (Garrido 1983, 31).

El sentido de autenticidad que a través del lenguaje le ha dado Rulfo a la cosmovisión arcaica de Comala no tiene paralelo dentro de la literatura hispanoamericana. A la vez, la sensación de autenticidad en ese lenguaje parco y elíptico, de escondidos sortilegios poéticos, está reforzada por la supresión del narrador, por toda la economía del proceso de eliminación y condensación al que ha sido sometido el texto, y por la rígida unidad de tono y estilo que se mantiene a lo largo de toda la novela. Todos los personajes hablan el mismo lenguaje lacónico y enigmático, y comparten un mismo tono de resignada lejanía fatalista. Son múltiples las voces, pero es una sola cultura la que se expresa. En ese mundo de presagios, mal agüeros, ánimas en pena y voces de ultratumba, la ideología primitiva permanece intacta; sus creencias nunca son desmentidas, ni siquiera cuestionadas, incluso cuando intervienen personajes tan antagónicos y potencialmente racionalistas como el padre Rentería. En *Pedro Páramo*, la unidad del lenguaje se traduce, de modo directo y efectivo, en unidad monolítica de la perspectiva ideológica.

¿Qué ha sucedido, sin embargo, con el "choque de culturas", tan importante dentro de la estética del realismo mágico para el sentimiento de lo maravilloso americano? A Rulfo no le interesa presentar una tesis, ni social ni estética. No le interesa dramatizar el viejo "encuentro imprevisto" de los surrealistas. El surrealismo y las demás doctrinas de vanguardia son para él un eco intelectual, lejano e insignificante, en comparación con lo que verdaderamente gobierna su estilo: la escueta realidad del hombre, del paisaje, del lenguaje jalisciense. Y, sin embargo, Juan Rulfo no es un escritor "realista" ni "regionalista". Su solución ulterior al asunto del "choque de culturas" se barrunta en la consciente apelación de Rulfo a la complicidad del lector. La escritura de *Pedro Páramo* está diseñada, con toda deliberación, para desorientar y sorprender al lector, hasta enfrentarlo con un mundo profundamente ajeno. La novela crea su propio lector ideal, definido por negatividad, como lo opuesto a lo que se lee. El objetivo de esta estética es llevar al lector a un paulatino *descubrimiento* de la alteridad. Schrorer (1948), en su clásico

ensayo teórico, "Technique as Discovery", evalúa la eficacia de todo procedimiento de ficción, según su capacidad de propiciar el descubrimiento de las potencialidades ocultas del asunto; y asegura que la experiencia de descubrimiento opera para el autor tanto como para el lector. "Una parte de la más poderosa literatura se basa en la exitosa reversión de lo que muchos lectores 'naturalmente' considerarían una reacción [afectiva] apropiada. Tales reversiones sólo pueden realizarse si el autor logra dirigir nuestra atención hacia las relaciones y significados que la superficie del objeto obscurece" (Booth 1961, 115). Carpentier insistía en que la labor del artista no consistía en crear, sino en ser justamente un descubridor de realidades ocultas. Rulfo, en cambio, le deja esa satisfacción de descubrimiento enteramente al lector. Al mirar atrás desde *Pedro Páramo*, se revelan *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz* como novelas-manifiestos, donde los contrastes imprevistos tienen que ser presentados con toda su mecánica de sincretismos, como parte de una tesis fundadora de la revaloración de la Primitiva América en la ficción contemporánea. Proactivamente, *Pedro Páramo* es el momento de la sutileza, del avance crucial de un sistema expresivo que habría de adquirir inusitada fruición en *Cien años de soledad*.

La aportación de Rulfo al concepto literario de América como encuentro imprevisto de culturas es tanto más significativa porque Rulfo, adrede o no, incorpora por primera vez al lector moderno dentro de la ecuación estética. Rulfo descubre *avant la lettre* el valor efectivo de eso que la estética de la recepción ha denominado el "lector implícito":

> Cada texto presupone un lector o un tipo de lector, cuya imagen va moldeando cada trazo de la pluma y cada connotación, hasta configurar a un receptor idealmente apto para apreciar el texto. El lector real, de carne y hueso, puede o no ser seducido a aceptar el papel de ese lector "virtual", "fingido" o, si se quiere, "implícito"; y de ello depende el disfrute y éxito del libro, así como su eficacia comunicativa (Booth 1961, 89).

Uno de los grandes descubrimientos de Rulfo es el hecho que el lector, ese destinatario implícito de todo discurso narrativo, puede aportar con su mera lectura el contraste de la cosmovisión moderna. Sabe muy bien Rulfo que toda novela se dirige a un lector moderno y mayormente urbano. La dualidad de visión no tiene por qué estar dramatizada explícitamente, como en Asturias y Carpentier, dentro del texto mismo, donde atenta contra la unidad ideológica de la obra, contra su verosimilitud: ese choque de cosmovisiones puede realizarse fuera del texto, en el espacio de la lectura.

García Márquez comprendió muy bien esa lección, pues la apelación por negatividad a un lector "moderno", de ideología opuesta a las normas que sostienen el mundo narrado, nos da una clave de la influencia de Rulfo sobre el artificio garcimarqueciano que opera en *Cien años de soledad*. Recordemos, por ejemplo, cómo llegaban anualmente los gitanos a la primitiva aldea de Macondo, con sus fementidos inventos: el hielo, el imán que le "despierta el ánima" a los fierros, la pianola que los macondeños suponen operada por un fantasma al que intentan fotografiar, y tantos otros. ¿No son éstos claros guiños que apelan por negatividad a la modernidad de un lector tecnificado, para quien las normas de Macondo resultan extrañas y risibles? Si la apelación de Rulfo al lector implícito es sutil e intuitiva, en García Márquez es ya un recurso enteramente consciente y taimado:

> En marzo volvieron los gitanos. Esta vez llevaban un catalejo y una lupa del tamaño de un tambor, que exhibieron como el último descubrimiento de los judíos de Amsterdam. Sentaron a una gitana en un extremo de la aldea e instalaron el catalejo a la entrada de la carpa. Mediante el pago de cinco reales, la gente se asomaba al catalejo y veía a la gitana al alcance de su mano. "La ciencia ha eliminado las distancias", pregonaba Melquíades. "Dentro de poco, el hombre podrá ver lo que ocurre en cualquier lugar de la tierra sin moverse de su casa" (10).

El increíble vaticinio de Melquíades —grotesca exageración de circo para los macondeños incrédulos— no es más que una realidad cotidiana y pedestre para el lector: *la televisión*. Se transparenta aquí el guiño de García Márquez al lector moderno, tecnificado, implícito, configurado por deliberadas connotaciones, e incorporado tácitamente a la ecuación estética del texto. En *Cien años de soledad*, el lector implícito se yergue como una inmensa presencia irónica frente a la ideología primitiva de Macondo. El autor aprovecha esa ironía en todas sus variantes y juegos de espejo, dentro de un ludismo festivo y carnavalesco.

El choque de culturas es ahora un choque del lector con el texto; y esa sensación de la lectura como descubrimiento, como dialéctica entre lo propio y lo ajeno, que infunde el extraño mundo cerrado de *Pedro Páramo*, debió ser la misma que sintiera, como lector de Rulfo aquella tarde tremenda, el joven Gabriel García Márquez. La pequeña novela de Rulfo había abierto nuevas posibilidades para el tratamiento convincente de la perspectiva endógena, había renegociado el frágil contrato entre primitivismo y modernidad, y dado nuevo aliento a la voz de un realismo

mágico que aun no había acabado de echar todo su perdurable racimo de obras.

Realismo mágico y primitivismo en Juan Rulfo: algunas perspectivas críticas

Tan marcadas son las diferencias que distinguen a Rulfo de sus predecesores, que acaso cabría preguntar si su novela pertenece al mismo ciclo del realismo mágico que iniciaran Asturias y Carpentier. Ciertamente, es obra que surge mucho menos de direcciones literarias y estéticas preconcebidas, y tanto más del ámbito local y de la propia realidad rural que describe y representa —hecho que ha llevado a que algunos subestimen su dimensión artificiosa o puramente "literaria".

> ¿Cómo se aplican a la obra rulfiana —pregunta Carlos Monsivais— el "realismo mágico" o el "realismo fantástico" o "lo real maravilloso"? Nada maravilloso (concepto siempre encomiástico) puede darse en planicies calcinadas, en pueblos afantasmados por la pobreza y la emigración, en almas en escombros. ¿Qué tiene que ver aquí la "magia", término que indica deslumbramiento y azoro, que sugiere maestría y júbilo, que delata entretenimiento? [...] Pero no es "fantástico" el escamoteo de hechos y gentes, porque persisten, ácidos y terribles, los sucesos devastadores (1983, 306).

Es de notar, por ejemplo, que Asturias y Carpentier utilizaron la "magia" (o, más precisamente, las creencias religiosas primitivas), al modo de la vieja literatura folklórica, para otorgarles poder a los que no lo tienen, a los débiles y políticamente desposeídos. Se trataba, claro, de instaurar una suerte de justicia poética por compensación, allí donde no hay justicia social. Pero dado que en la realidad latinoamericana el poder estuvo siempre en otras manos, el triunfo de la magia que presentan *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz* podría aceptarse como "circunstancia de excepción" (ahí lo maravilloso) o rechazarse como falseamiento de la realidad histórica y del proceso sociopolítico latinoamericano. En Rulfo, todo lo mágico que supone un mundo de personajes muertos sí está ahí, pero no cumple ningún propósito racional ni social, preservado su carácter extraño e impenetrable, pero también profundamente verista.

Así, los críticos que prefieren acentuar el trasfondo de realidad humana del que se surte la obra de Rulfo consideran que el aplicarle

conceptos literarios como el de "realismo mágico" resulta una facilidad, y en efecto lo es, cuando no se esclarece el vínculo, cuando el concepto sirve sólo para recubrir todo lo que en su obra hay de enigmático e incomprensible. Sin embargo, pese a las diferencias que distinguen a Rulfo, creo que podría mantenerse que las similitudes no son menos convincentes y que su obra sí puede muy bien insertarse en el ciclo del realismo mágico, tan pronto se recuerda los principios que lo identifican: el punto de vista primitivo, la convención transculturada y la alegoría histórica.

La dificultad en advertir la vigencia de estos principios en la obra rulfiana refleja cuán ardua y casi imposible es la tarea de separar lo que en ella hay de llano y sencillo reflejo de la realidad y lo que hay de creación, de estilización, de pura voluntad artística. En la mayoría de los casos, ello no puede discernirse; pero en ocasiones sí se transparenta el artificio rulfiano, su "literariedad"; y es a partir de tales casos que podemos llegar, no ya a la realidad que se trazuma en la obra, sino al artista y al andamiaje de su arte.

En este contexto me han parecido acertadas, elocuentes y contradictorias las apreciaciones de un juicio tan autorizado como el de Carlos Monsivais. Y es que cuando el destacado historiador y crítico mexicano intenta tenazmente negar el "realismo mágico" y el "primitivismo" de Rulfo, basado —claro está— en una concepción estrecha de esos términos, termina confirmándolos en versión más refinada, que es justamente la lectura de Rulfo que aquí me propongo describir.

> ¿Cómo leer lo que nos es obligadamente extraño, de qué manera acercarnos sin condescendencia a esa mitad de la población que, siendo entre otras cosas nuestro pasado inmediato y nuestro proveedor infatigable, nos es tan desconocida? De modo instantáneo, la ignorancia ilustrada usa de la mistificación para entenderse con lo rural y le adjudica a una literatura (y a la realidad allí aludida, descrita, transfigurada, afirmada a contraluz) las brumas serviles del "exotismo" y el "primitivismo atávico". Lo ajeno deviene legendario o, de preferencia, mítico: el tiempo sin tiempo de los pequeños pueblos, el aislamiento cultural y la cerrazón de la moral de parroquia, la miseria y las dispersiones interminables, la extinción irremediable de una cultura por el desarrollo del país, el voraz desgaste de creencias y costumbres, las modificaciones y las persistencias del habla popular. Todo es mítico, que a la letra dice: incomprensible, lejano, sellado. [...] Por eso, es indispensable eliminar las mediaciones culturales en beneficio de una lectura cuyo punto de partida sea el cuestionamiento del propio lector. Por ejemplo, ¿qué sabemos de la mentalidad campesina, de su lógica que advertimos reiterativa o huidiza? (Monsivais 1983, 296).

Esa otredad campesina y arcaica, esa distancia diferencial que Monsivais señala muy bien, entre la ideología de los personajes rulfianos y la del lector, es justamente el tipo de polaridad generadora que se advierte, vez tras vez, en todas las obras del realismo mágico. Antes de Rulfo, el choque ideológico se dramatizaba, las ideologías opuestas se debatían dentro de la obra, y esto tenía como resultado la tentación de querer explicar un sistema de valores ajeno en términos de uno propio y familiar; es decir, de traducir lo "otro" al lenguaje de lo "mismo". En cambio, el primitivismo de Rulfo, más refinado y sutil, nunca intenta explicar la mentalidad del Otro, sino representarla, respetando (y acentuando) su carácter ajeno y extraño. Esa representación, sin embargo, no deja de ser netamente artística.

Ante la ambigüedad entre arte y realidad, Monsivais elige subrayar la segunda: la veracidad de Rulfo, su extrema fidelidad a la realidad rural, por encima de todo "ismo", de todo falseamiento de índole artística o literaria. Acto seguido, cita como ejemplo fehaciente de la huidiza lógica campesina el fragmento en que Juan Preciado le pregunta a la hermana / mujer de Donis cómo se va uno de Comala:

> —¿Para dónde?
> —Para donde sea.
> —Hay multitud de caminos. Hay uno que va a Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señaló con el dedo el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto—. Y este otro de por acá que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa la tierra y es el que más lejos va (54).

Curiosamente, ese mismo fragmento puede leerse como una alusión puramente literaria a los acertijos burlones del gato Cheshire y a las aventuras de Alicia en el subterráneo "País de las Maravillas", lugar cuya lógica es comparable a la de Comala. Véase otro ejemplo de ello en el momento que marca la paradójica entrada de Juan Preciado al "País de los Muertos":

> Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río. Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. Una mujer estaba allí. Me dijo:
> —Pase Usted. Y entré (13).

Unas páginas después Damiana le dice: "No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta" (37).

La trayectoria de Juan Preciado (y del lector) a través de Comala, como la de Alicia, como la de K. en *El castillo* de Kafka (cuyo proceso de ambientación y paradoja es perfectamente análogo), es un camino lleno de trampas y contradicciones, engaños y artificios narrativos. Un sinnúmero de ellos socava toda certeza y prepara una atmósfera subliminal, donde vida y muerte, presente y pasado, se confunden. Entre los artificios más solapados se halla la ambigüedad de los tiempos verbales:

> —¿Damiana Cisneros? ¿No es usted de las que ***vivieron*** en la Media Luna?
> —Allá ***vivo*** (37).
> —[...] La ***difunta*** madre de Don Pedro ***espera*** que usted vista sus ropas (43; a Susana San Juan).

A mitad de la novela, ante la tumba de Juan Preciado, nos percatamos de que todos los personajes están muertos. ¿Qué duda nos queda entonces de que leemos, no historia, sociología, ni antropología, sino literatura franca, artificiosa, estilizada?

Y es que *Pedro Páramo* es un texto colmado de ecos literarios, a veces muy sutiles: "Me encomendaste que te recordara antes del amanecer" —le dice la mujer a Donis. "Por eso lo hago. ¡Levántate!" (52). El arcaísmo *recordara*, en lugar de "despertara", propio del español del siglo XV, ¿será sólo un remedo más del habla campesina o una alusión a su lugar literario por antonomasia: las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique? Ineludible el paralelo temático de la muerte del padre; pero lo más significativo es el momento en que ocurre la alusión: "Recuerde el alma dormida,/ Abive el seso y despierte/ Contemplando/ Cómo se passa la vida,/ Cómo se viene la muerte/ ***Tan callando***" (mi subrayado) —ahí está prefigurada la frontera evanescente entre la vida y la muerte; y es que en ese momento se acerca la muerte a hurtadillas a sorprender a Juan Preciado. Rulfo ha dicho en sus entrevistas que aquél llega vivo a Comala y que muere allí. Luego de varias muertes simbólicas (el río, la puerta, el sueño), el trance definitivo de Juan Preciado ocurre al final de esa escena en casa de Donis, cuando se acuesta con la hermana convertida en tierra, como en una sepultura. Tan callando entonces le faltó el aire en ese pueblo sin ruidos: "Se filtró entre mis dedos para siempre"; tan callando vio nubes: "Fue lo último que vi"; tan callando... "Me mataron los murmullos" (61-62). [1]

[1] Sobre la presencia de otros "ecos literarios" en *Pedro Páramo* (Poe, Synge, Ramuz, Hamsun, Laxness), véase Ruffinelli (1983).

Todo ello es parte del intricado conceptismo (muerte / sueño / olvido — recordar / despertar / revivir) que opera en toda la primera mitad de la obra, para crear entre la vida y la muerte esa sensación de ambigüedad que le permite a Rulfo animar de *recuerdos físicos* a un pueblo muerto; porque, más que recuerdos, la llegada de Juan Preciado en busca de su padre ha desenterrado viejas *pasiones*; y la pasión es más fuerte que el mero recuerdo, más física y visceral, más cercana a la vida misma y a lo corpóreo. Por eso, *Pedro Páramo* es más que un "vivo recuerdo", como se diría comúnmente; Abundio lo llama, en cambio, un "*rencor vivo*". "El olvido en que nos tuvo, hijo, cóbraselo caro" —resuenan las palabras de Dolores Preciado. El olvido se paga con la muerte, porque en Comala el olvido ***es*** la muerte. *Pedro Páramo* se olvida del pueblo, se cruza de brazos, y lo deja morir; pero al cabo él también es olvidado. Lo olvida Susana San Juan, y él se sienta sobre su equipal en la entrada de la Media Luna a mirar el campo vacío y a esperar la muerte. Allí un Abundio borracho, inconsciente, lo mata de una cuchillada sórdida, sin reconocer siquiera en su víctima al cacique que tal vez fue su padre. Por eso, la novela de Rulfo es mucho más que el reflejo de una realidad rural huidiza o extraña: las relaciones poéticas y el conceptismo de su lenguaje han adquirido concreción y valor causativo dentro de la trama. La dimensión literaria ha transformado la realidad fuente, estilizándola. [2]

[2] Junto a ese conceptismo hay que comprobar la función primitivista del lenguaje rulfiano, tan parco, elíptico y pudiera decirse que minimalista; tan distinto en apariencia al barroquismo de Carpentier, Asturias o García Márquez. Si éstos cultivan un lenguaje "adánico" para plasmar el tórrido mundo americano, ¿en qué es primitivista lo opuesto: el lenguaje desértico de Rulfo? Ello se vislumbra al considerar los polos estilísticos de la pintura primitivista. De un lado tenemos el sobrepujamiento ornamental en el arte primitivo, que no deja superficie vacía, emulado por un Klimt o un Vasser. Tenemos el realismo primitivo de un Rousseau, en sus bosques pintados hoja por hoja, que busca la fidelidad en el detalle prolijo, olvidando empero la perspectiva, el volumen y la proporción. De ahí pasamos a la simplificación de medios, supresión de detalles y reducción radical del objeto a sus rasgos esenciales, practicada por Picasso, Kleé, Miró, adaptando principios del arte tribual. Al extremo minimalista, Kandinski, Malevich, Mondrián, Ozenfant, se dijeron primitivistas. Por diversos caminos, el repudio de la maestría y de la técnica conduce a ambos extremos. El apalabramiento en lugar de la palabra exacta es otro modo de elipsis y de simplificación técnica. Inversamente, la parquedad "se basa en el conocimiento de, y alusión a, estilos más obviamente prolijos y elaborados, una elipsis cuyas

Monsivais niega el trasfondo "mítico" y el afán artístico de "exotismo" y "primitivismo atávico". Desde luego, en Rulfo no hay exotismo, pero recuérdese que el primitivismo estético moderno, de corte antropológico, es justamente una reacción contra el exotismo de siglos anteriores. Por otro lado, ¿cómo olvidar el trasfondo mítico, no ya occidental sino amerindio, que a menudo late dentro del inframundo rulfiano? ¿Qué hacer, por ejemplo, de la siguiente coincidencia? —En el *Codex náhual de Cuauhtitlán* (1558) se relata el viaje de Quetzalcóatl al Reino de la Muerte, en busca de su padre. El mito, bien conocido por los mejicanistas de la generación de Rulfo, es traducido por Garibay, en su célebre *Historia de la literatura náhual* (1953):

> Cuando ya un poco discierne, cuando anda en los nueve años, dijo:
> —¿Cómo es mi padre? ¿Cómo era su figura? ¡Que yo pueda ver su rostro!
> Y entonces le dijeron:
> —Ha muerto, por allá lejos está enterrado: ¡míralo!
> Luego va allá Quetzalcóatl [...] Llega al Reino de la Muerte, al lado del Señor y de la Señora del Reino de la Muerte. Al momento les dijo:
> —He aquí por lo que he venido. Huesos preciosos tu guardas: yo he venido a tomarlos [...]
> ...luego remueve la tierra, buscó sus huesos y, cuando sacó la osamenta, fue a enterrarlos al palacio de la llamada Quilaztli, diosa de la verdura. [3]

Si Rulfo conocía o no ese mito, o si sólo transcribía inquietudes ónticas que captaba "en su pueblo y entre su gente", en realidad poco importa: aun en este último caso, su novela confirma la supervivencia del mito.

---

referencias son evocadas por su propia omisión — característica de gran parte del primitivismo pictórico, y a ser hallada también en el primitivismo literario moderno" (Goldwater 1967, 270-71). El primitivismo es arte de extremos, su carácter hiperbólico opera en ambas direcciones, y sólo el justo medio, el lenguaje equilibrado, eficaz, proporcionado, queda excluido del monto de sus afinidades.

[3] Recompongo la cronología del texto de Garibay (1953, 295-296, 307). Su vinculación a la novela corresponde a Martín Lienhard (1992), quien además señala la presencia en *Pedro Páramo* de otro mito, el de Tláloc, dios de la lluvia, aunque en este caso sus argumentos son menos convincentes.

Los indios, después de todo, no están verdaderamente ausentes en la novela. Aparecen de cuerpo presente sólo una vez (89-91). Vienen desde las colinas entre la llovizna. Andan de paso por las afueras del pueblo: "Los indios levantaron sus puestos al oscurecer. Entraron en la lluvia con sus pesados tercios a la espalda". Así aparecen y desaparecen como sombras, en grupo, sin identidad individual; pero, sin embargo, se van contando chistes, ríen, *viven* —son, en efecto, los únicos seres vivos en toda la novela. Su presencia enigmática y pasajera es indicio de ocultas latencias indígenas dentro de la criptografía de la novela. [4] Así, el mismo Rulfo que afirmara que en Jalisco la colonización europea arrasó con los indios, en otra ocasión aclara:

> El nuestro es un pueblo que resulta de la mezcla del español con el indígena. El mestizo adaptó las costumbres del ibérico con las de su tierra, produciendo un sincretismo de netas particularidades... el indígena metió su paganismo, su superstición, su forma de imaginar, de pensar las cosas. Fueron dos choques muy fuertes. Estos encuentros comenzaron a producirse en el siglo XVI, pero son en el XVII y XVIII los de mayor importancia, porque en el primero se trataba de conquistadores. En los dos siguientes, pobladores que comenzaron a llegar con sus mujeres, creencias y costumbres. El dar y recibir fue una misma cosa (en González 1981, 108).

El punto de vista ideológico en *Pedro Páramo* es el de los personajes aldeanos, pero el autor hace resaltar en ese mundo de provincia los caracteres más primitivos de su mentalidad. Por eso el cristianismo de Comala tiene hondos rasgos paganos, y aunque el indio aparece sólo como una sombra, su esencia y su modo de pensar son inmanentes en el mundo rulfiano, porque así lo exige, más que la realidad local de Jalisco, el acopio de la identidad nacional.

Por mediación del sincretismo, la perspectiva primitiva da ese paso de lo aborigen a lo provinciano, que sería también un aspecto esencial en la confección del Macondo de García Márquez; de manera que con Rulfo se

[4] Brotherston ha advertido esa presencia indígena en el primitivismo del lenguaje: "Rulfo encuentra un modo de hablar local, integrado con el paisaje. Trabaja más con cadencia y sintaxis que con léxico". Capta el "oscuro desaliento" de los habitantes, "en el uso del indefinido 'ellos', de partículas impersonales... y en su preferencia por el acusativo más que por el nominativo en primera persona (modalidad que, a propósito, es característica de ciertos lenguajes indígenas mexicanos)" (1983, 212).

inicia un cambio generacional en la dirección del realismo mágico. Sin embargo, bien sea por afán de estilización hiperbólica, o por sincretismos verificables en la realidad histórica (como los que señala Rulfo en la cita anterior), el tratamiento que ambos autores le dan a lo provinciano es un tratamiento netamente primitivista; el punto de vista que adoptan es el mismo de las culturas arcaicas; y los mecanismos narrativos que esa óptica engendra son similares a aquéllos de la primera generación mágico-realista. En el caso de Rulfo, su primitivismo, más ceñido que otros al contexto antropológico local, no ha pasado enteramente inadvertido por la crítica:

> Otro mito primitivo que mantiene la estructura de la obra es el de las almas en pena, cuyo origen Rulfo relaciona con las tradiciones pre-colombinas que él conoce bien, desde sus trabajos de Antropología en el Instituto Indigenista, pero que se mantiene en todas las culturas, desde la metempsicosis de las religiones orientales y pensamiento presocrático y platónico a la Santa Compaña gallega (curiosamente Jalisco formaba parte de la antigua Nueva Galicia). La creencia es parte de la estructura mental de un pueblo primitivo como el de Comala... típicamente feudal... y el catolicismo mezclado con una serie de creencias primitivas como ideología dogmática y supersticiosa (Riveiro 1984, 48). [5]

El problema de las "almas en pena", centro funcional de lo sobrenatural en la novela de Rulfo, constituye el supuesto principal que revela las normas ideológicas de Comala como una transculturación de las convenciones habituales al lector. Pero si se tratase meramente de "ánimas en penas", en su concepto rural cristiano, el mundo de Comala no sería tan ajeno e incomprensible como lo es. Como tal, dicho concepto de "ánimas en penas" no explica cabalmente la presencia de los personajes muertos:

> —¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?
> —Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella (70).

Así responde el *cuerpo* de Dorotea. Lo que verdaderamente sorprende, entonces, es el hecho que la novela trate a los muertos, no como "ánimas", sino como cuerpos con peso y volumen, con sensaciones y necesidades fisiológicas; es decir, con la plena corporalidad y la misma *lógica de lo concreto* con que los indígenas conciben el Reino de los Muertos.

[5] Es interesante constatar que la narrativa del gallego Rafael Dieste, influida por Rulfo, tiende al realismo mágico, aunque su escenario no es América sino la Galicia rural.

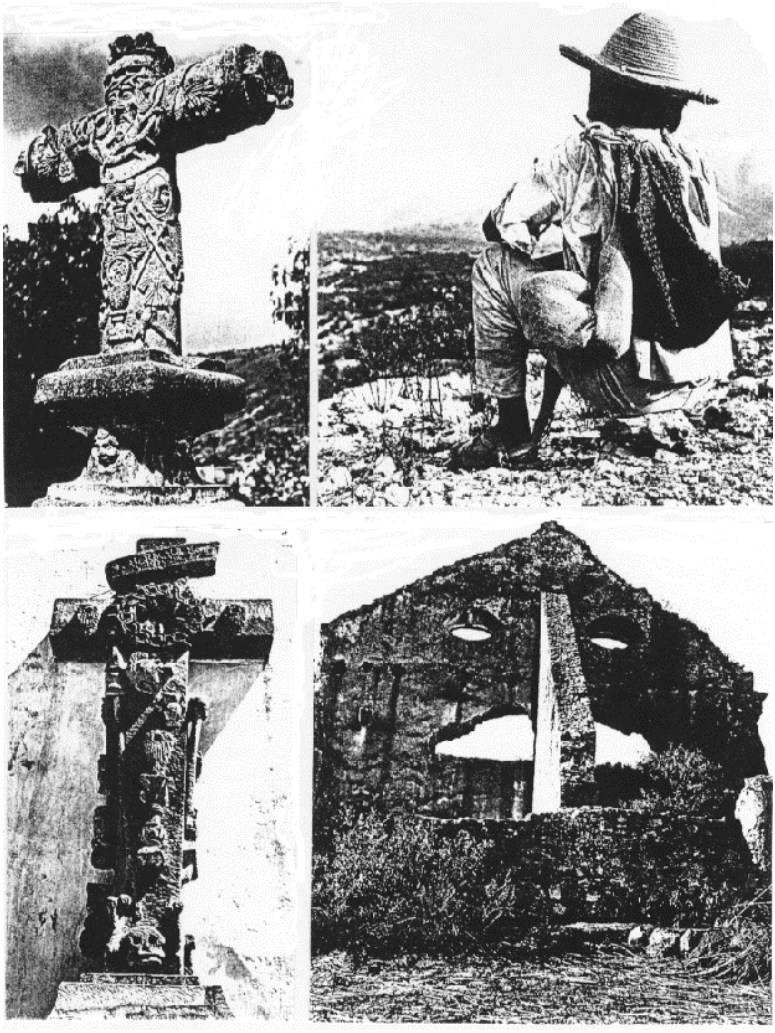


Fig. 5.1 Fotos sacadas por Rulfo en el estado de Jalisco (fuente: Juan Rulfo, *Inframundo: El México de Juan Rulfo*, Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1983.) Los crucifijos muestran elocuentemente el sincretismo indígena-cristiano de la región.

No se trata, sin embargo, de un mero reemplazo de la visión cristiana por la indígena, sino de un *sincretismo* que toca las fibras más primitivas de la mística cristiana, cuya propia lógica de lo concreto pervive en los vestigios testimoniales de ciertas creencias, ritos y oraciones. Es por eso que Rulfo cita en su novela ciertos fragmentos claves de plegarias como el "Yo pecador" o el "Credo de los Apóstoles". Así, por ejemplo, cuando rezan el novenario de su abuelo, nos dice que el niño *Pedro Páramo* "Oyó: 'El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén'" (19). La resurrección, no del espíritu, sino de la carne —concreción primitiva de la muerte— es el comentario rulfiano acerca de un pueblo irredento, "un puro vagabundear de gente que murió sin perdón" (55). [6]

Esa "resurrección de la carne" es en Rulfo la imagen concreta de un "más allá", que una mentalidad primitiva, aun bajo el barniz de

[6] Luis Ortega Galindo (1984, 360) señala que Rulfo, para subrayar la condena de Comala, omite adrede una frase del Credo ("Creo en el perdón de los pecados, la resurrección de la carne, *y la vida perdurable*, Amén"); pero no se percata de la inmensa ironía acumulada en la frase anterior, "la resurrección de la carne", frase que la misma omisión acentúa y convierte en sentencia perentoria y lapidaria, rematada por el sello terrible de un "Amén". La resurrección de la carne, vacía, sin alma, es la maldición y condena que caen sobre Comala: una muerte perdurable, un "puro vagabundear" que nunca acaba en postrer reposo. Rulfo ha dicho que la concepción de su novela surge en parte de la idea de un personaje (Juan Preciado) a quien la vida le pasa por delante en el momento de la muerte. La novela es una modificación de esa idea. El instante de la muerte, cuando lo último que queda en la conciencia exánime es lo más indeleble del recuerdo: rencores y remordimientos, residuos de las más fuertes pasiones, hijas de la culpa y el pecado —ese instante infinitamente divisible en sus detalles, como en la paradoja de Zenón, es ampliado narrativamente hasta convertirse en eternidad sin salida, en "muerte perdurable", en ámbito infernal. La cita irónica de otra plegaria completa esta imagen, cuando el padre Rentería le niega la absolución a todo el pueblo, y en particular a Dorotea, quien recuerda: "El 'Yo pecador' se oía más fuerte, repetido, y después terminaban: 'por los siglos de los siglos, amén', 'por los siglos de los siglos, amén', por los siglos...'"

En rigor, toda la primera mitad de la novela desde que Juan Preciado "entra" en Comala hasta que se acuesta definitivamente en el lecho de su sepultura es una larga descripción simbólica de su muerte, un instante eternizado por el tiempo sin tiempo de la narración. El concepto de la "muerte" que se alarga como toda una "vida" anula la diferencia entre ambos estados, de modo que la novela los trata indistintamente. A la vez, esa "vida" dentro de la "muerte", ese instante sin duración en el que el tiempo se comprime, da cabida a la memoria individual, colectiva y ancestral de Juan Preciado, y se convierte en vía de acceso a la historia total de Comala y del Hombre.

cristianismo occidental, sólo puede representarse y ubicar en algún lugar del "reino de este mundo". "El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora" —así le dice Dorotea desde su sepultura. Y, desde luego, estas plegarias tomadas demasiado al pie de la letra, y estas sincronías que Rulfo señala entre lo indígena y lo cristiano, ¿qué serían para Carpentier sino confirmación y crónica de lo real maravilloso?

> Un eje del mundo rulfiano es la religiosidad —afirma Monsivais. Pero la idea determinante no es el más allá sino el aquí para siempre. La experiencia secular hace que una colectividad sólo sea capaz de concebir cielo e infierno dentro de los límites de su vida diaria... Aquí tiene su asiento esa teología popular... que lo ajusta todo al orden de lo profano (1983, 302-3).

Me valgo una vez más de los argumentos de Monsivais para comprobar el realismo mágico que él refuta: una colectividad (añádase "primitiva") sólo es capaz de concebir el más allá dentro de la "lógica de lo concreto". "Los vocablos teológicos —dice— son los mismos pero el significado es muy distinto" (302) —léase: sincretismo, máscara. "El sustrato unificador —dice— es, sí, el pecado, pero el pecado no es algo que los personajes hayan cometido sino lo que hicieron sus padres y sus abuelos para endeudarlos con la eternidad y lo que harán ellos deterministamente para merecer esta triste suerte que los agobia" (302) —léase: el peso de la tradición sobre el individuo en la sociedad primitiva, el tabú, la transgresión de uno que recae sobre toda la tribu, el fatalismo de los que desesperan de las consecuencias que aun no se han producido y se lanzan en pos de ellas. "Allí están —dice— la realidad y las creencias que una comunidad asume como perfectamente reales" (305) —léase: texto de lo habitual primitivo, transculturación de convenciones.

En su nivel temático, la "resurrección de la carne" es la imagen vívida de la condena, pago de un pecado original: el olvido y abandono de la tierra. En Comala sólo quedan los muertos, penando; pero también sus hijos, los que se han ido, están condenados a "un puro vagabundear". Los hijos no serán extensión de la vida, sino de la muerte de sus padres. Serán la resurrección de una carne condenada, cuerpos sin hogar, sin patria, sin origen, sin alma. Sólo Juan Preciado, hijo pródigo, regresa, con ilusión de recobrar el paraíso perdido que le ha pintado su madre, pero también con encomienda de venganza. Viene a reclamar su tierra, su origen, su herencia; y encuentra que el "regreso a la tierra" es la muerte, que sólo en la muerte puede acceder a su origen, a la historia de su padre, a la memoria de su pueblo, y que, al cabo, su herencia es la misma de todos, un pecado compartido.

Hasta qué punto estos aspectos de la concepción de la obra reflejan, como quiere Monsivais, la realidad jaliscience y no una estilización primitivista o un afán artístico, yo no lo sé. Ciertamente, la realidad local juega un papel importantísimo en la novela como elemento de base y como sostén de la verosimilitud. De cualquier modo, ya que me he propuesto subrayar aquí no el lado de "lo real" sino el de los "ismos" de Rulfo, insisto en que su real*ismo* mágico y su primitiv*ismo* no se limitan a la concepción global de la obra, construida sobre la unidad arcaica de la vida y la muerte, lo natural y lo sobrenatural, lo sagrado y lo profano: están presentes también en lo específico de su técnica, en su lenguaje, en la contextura de sus personajes; y allí reflejan el afán artístico y el prurito de la estilización.

La lógica de lo concreto no sólo corporiza todo ese mundo de ánimas en pena y le da a la obra una consistencia a grandes rasgos, sino que informa a cada paso las minucias del estilo, los símiles y las metáforas, oscilando entre la seriedad crédula y el humorismo escéptico, hiperbólico, lúdico:

> [Comala] está entre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija (9).
>
> El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo (19).
>
> —A mí me dolió mucho ese muerto —dijo Terencio Lubianes—. Todavía traigo adoloridos los hombros
>
> —Y a mí —dijo su hermano Ubillado—. Hasta se me agrandaron los juanetes (32-33).
>
> No, no era posible calcular la hondura del silencio... como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia (36).
>
> —¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba a abajo? (55).
>
> —Me mataron los murmullos (62).
>
> —Yo sé medir el desconsuelo, don Pedro. Y esa mujer lo cargaba por kilos. Le ofrecí cincuenta hectolitros de maíz para que se olvidara el asunto; pero no los quiso (68-9).
>
> Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano (71).

Igualmente significativa es la presencia de los presagios, de la causalidad mística, del animismo y del antropomorfismo:

> Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño (65).
>
> Y los gorriones reían (80).

> El aceite de la lámpara chisporroteaba y la llama hacía cada vez más débil su parpadeo. Pronto se apagaría (105, hacia la muerte de Susana San Juan).
>
> El cielo estaba lleno de estrellas, gordas, hinchadas de tanta noche. La luna había salido un rato y luego se había ido... triste... desfigurada... a esconderse detrás de los cerros (109).

Se trata de un primitivismo literario, donde un fino sentido poético, se mezcla con un lenguaje llano y popular, con un vocabulario rural, y, sobre todo, con un conceptismo y un orden de relaciones semánticas y causales propios de las mentalidades arcaicas. Es un estilo que despuntaba desde los relatos de *El llano en llamas* y que Rulfo había perfeccionado con la engañosa sencillez de su maestría: "la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana" —nos dice su relato "En la madrugada".

No es necesario insistir, para completar ese cuadro primitivista, en la "unidad de lo humano y lo telúrico": bastaría con recordar el nombre mismo de *Pedro Páramo* —"piedra de un páramo", lo llama Rulfo. Además, los hilos con que el autor forja la identidad "hombre-naturaleza" dentro de sus obras ya han sido objeto de estudio convincente y detallado (Ortega Galindo 1984, 21-101).

Lo que sí es preciso notar es el primitivismo de Rulfo en la construcción de sus personajes. No me refiero solamente a su calidad de figuras hieráticas, ni a su estoicismo fatalista ante el peso agobiante de la tradición, de las antiguas transgresiones, de los pecados heredados. Lo más singular es la forma que asume en la novela el principio primitivista de la fluidez ontológica. En Carpentier y en Asturias, este principio se manifestaba en la metamorfosis entre hombre y animal. En Rulfo se da en su lugar una fluidez de las identidades personales, basada en una red de "sustituciones" que aun la crítica no ha acertado en explicar. Miguel, a quien *Pedro Páramo* cría y da su apellido (sin cuestionar si es realmente hijo suyo cuando se lo entregan) sustituye a Juan, legítimo heredero de las tierras usurpadas en matrimonio fraudulento a la madre, Dolores Preciado, cuyo apellido lleva. Juan Preciado trae encargo de venganza, pero, en sustitución suya, el que finalmente mata a su padre es un tal Abundio, que puede o no ser el mismo arriero, hijo del cacique, a quien Juan Preciado encuentra a su llegada a Comala. Es como si todos los "hijos de *Pedro Páramo*" fueran intercambiables; fueran, en efecto, uno sólo, cualquiera de ellos. Luego, Juan sustituye a Donis en el lecho de su hermana, que a su vez era sustituta de mujer. En su trayectoria hacia la muerte, Juan Preciado va pasando del cuidado de Dolores, al de Eduviges, al de Damiana y finalmente al de Dorotea, quienes se van sustituyendo unas a

otras en el papel maternal. "Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti" —le dice Dolores (12). "Ella me avisó que usted vendría" —le dice Eduviges. "Nos hicimos la promesa de morir juntas [...] te considero como mi hijo. Sí, muchas veces me dije: 'El hijo de Dolores debió haber sido mío'" (14-15). "Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre" (19).

> "La cosa es que el tal Osorio le pronosticó a tu madre, cuando fue a verlo, que 'esa noche no debía pegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna'.
>
> "Dolores fue a decirme toda apurada que no podía. Que simplemente se le hacía imposible acostarse esa noche con *Pedro Páramo*. Era su noche de bodas...
>
> "—No puedo —me dijo—. Anda tú por mí. No lo notará...
>
> "Y fui... y es que a mí también me gustaba *Pedro Páramo*.
>
> "Me acosté con él, con gusto, con ganas... pero el jolgorio del día anterior lo había dejado rendido, así que pasó la noche roncando...
>
> "Antes que amaneciera me levanté y fui a ver a Dolores.
>
> Le dije:
>
> "Ahora anda tú. Este es ya otro día...
>
> "Al año siguiente naciste tú; pero no de mí, aunque estuvo en un pelo que así fuera (21-22).

La idea primitiva, tribual, de que un mismo ser pudo nacer de cualquier madre subraya la fluidez que opera entre los personajes de Comala. Acerca de la misma Eduviges, se dice: "Hasta les dio un hijo, a todos. Y se los puso enfrente para que alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: 'En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre'" (34). Luego, Juan Preciado pasa al cuidado de una tal Damiana, que casi se confunde con Eduviges y con su propia madre:

> —No me llamo Eduviges. Soy Damiana... Quiero invitarte a dormir en mi casa...
>
> —Mi madre me habló de una tal Damiana que me había cuidado cuando nací. ¿De modo que usted...?
>
> —Sí, yo soy. Te conozco desde que abriste los ojos.
>
> —Iré con usted (36-37).

La última madre de Juan Preciado es Dorotea, apodada la Cuarraca por ser mujer estéril y medio loca: "Es una que trae un molote en su rebozo y lo arrulla diciendo que es su crío" (67). Juan Preciado termina siendo ese molote, sustituto del hijo que nunca tuvo. Sin embargo, ambos, Juan Preciado y Dorotea terminan enterrados en la misma fosa,

en posición fetal, como en un útero yermo al que regresasen después de morir. Dorotea tiene por fin un hijo para toda la eternidad, y por eso le dice satisfecha que para ella "el cielo es aquí donde estoy ahora". Sin embargo, una última sustitución hace que el destino se burle de Dorotea, para que no quede, en esa crónica del desencuentro que es Comala, un sólo personaje cuyo destino no se frustre:

> Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti (65).

Toda esta fluidez de las identidades, toda esta confusión ontológica de los personajes, ocurre, para más, en un marco de murmullos y de voces, de bultos incógnitos y de sombras, que se hacen sentir en toda la novela, como un coro anónimo de seres consubstanciados en la muerte. Hasta la voz de Dorotea, tan cercana a Juan Preciado, se pierde en ese amasijo de seres sin rostro y sin sexo:

> —Tienes razón Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?
> —Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo (62).

Para Dorotea, la estéril, da lo mismo que la tomen por mujer o por hombre; pero ese "da lo mismo" es también el comentario que anula todas las identidades en la novela. Da lo mismo que Eduviges sea padre o madre de un hijo que es "de todos" y a la vez de nadie. Da lo mismo todos los hijos, cualquier hijo; todas las mujeres de *Pedro Páramo*, que todas las madres de Juan Preciado. Y da lo mismo que el Abundio del principio sea o no el mismo del final, porque en Comala no hay individuos: hay solamente una voz, una cara, una sangre, una tribu. [7]

[7] Algo similar hay en *Cien años de soledad* con su sucesión de José Arcadios y Aurelianos, extendida hasta la exageración paródica. La inestabilidad de las identidades personales (y anulación de su importancia) había adquirido con Rulfo un sello característico. La "fluidez ontológica", señalada por Lévy-Bruhl en *La mentalité primitive* (1922) como fundamento de la identidad totémica entre la tribu y la tierra, conjunto ontológico que transforma y absorbe las existencias individuales dentro de una sola y fluida unidad, era común y fácilmente ilustrada mediante la metamorfosis, el nahualismo, el antropomorfismo y el zoomorfismo. Pero Rulfo, mediante sutiles sustituciones poéticas, la convierte por primera vez en recurso literario original y efectivo.

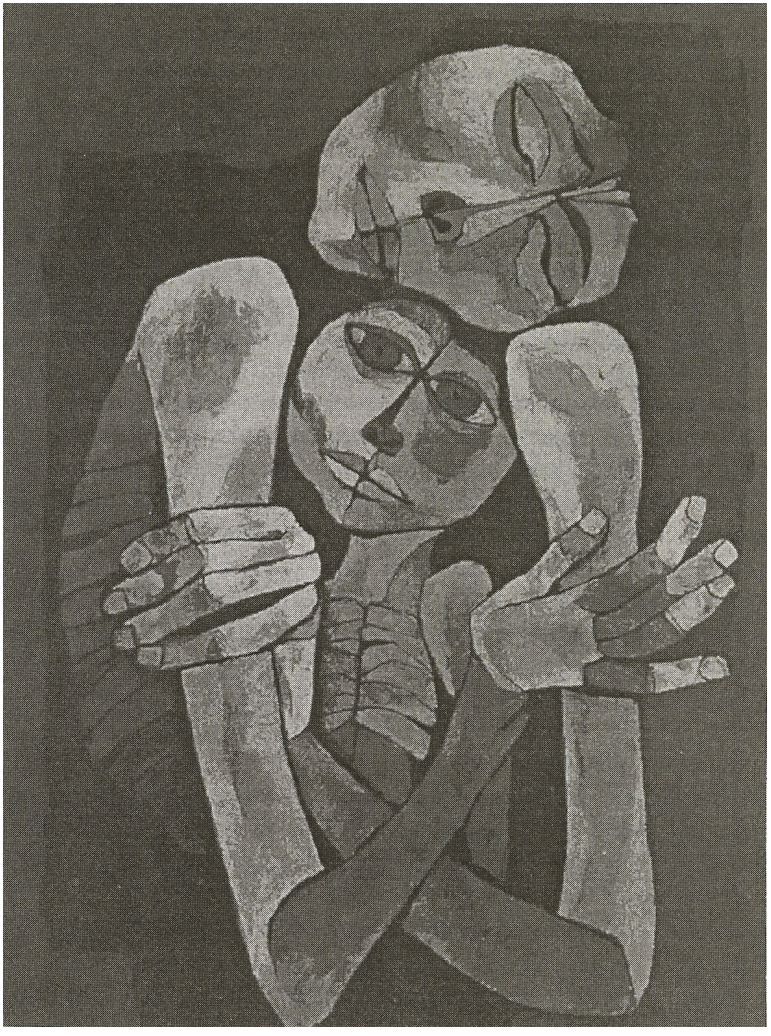


Fig. 5.2 Osvaldo Guayasamín (n. 1919), *Madre y niño*, 1989. Óleo, 135x100 cm. Colección privada. Ecuatoriano de familia india y mestiza, Guayasamín es un representante de la pintura indigenista, con su mezcla típica de realismo social y motivos precolombinos.

Pedro Páramo pudo muy bien haber sido una obra anónima. Los personajes no pueden hallar su identidad porque su autor también se ha ido de Comala, se ha cruzado de brazos, se ha substraído del relato. Nos queda la obra inexplicable y enigmática, donde todas las simetrías se frustran, donde las claves se pierden entre elisiones insondables, entre silencios de muerte, entre las fisuras de un lenguaje lacónico que todo lo dice a medias. Ese aspecto de obra inacabada, de laberinto roto, cuyas piezas comunicantes se han perdido en un pasado irrecuperable, aspecto de ruina arqueológica, de fragmentos incompletos y recompuestos en un caos aparente que casi logra ocultar toda maestría, virtuosismo o deliberación, escondiendo, casi del todo, el mazo, el cincel, la mano misma del artista, ése, es el ideal de la "rudeza sublime", sentimiento de lo natural y lo divino que nos imparte la escultura primitiva: piedras de un páramo, monumento anónimo de Comala, Stonehenge mexicano, monolitos de Isla de Pascua, incomprensibles Atlantes de Tula, obra de monumental y reverente rudeza, donde la maestría y el ornato, tanto como la facilidad y la exégesis, serían ilícita violación de un misterio y sacrílega ofensa a los dioses. *Pedro Páramo*, como ninguna obra moderna, se aproxima a ese linde donde comienza a desvanecerse toda distinción entre el primitiv*ismo* y lo primitivo.

Juan Rulfo cultivó cuidadosamente, durante el resto de su vida, ese mito suscitado en torno de su obra. Lo cultivó primeramente con el silencio de treinta años que siguió a la publicación de *Pedro Páramo*. Prometió una nueva colección de relatos y también otra novela, "La cordillera", pero nunca las logró. Se convirtió, en cambio, en celoso curador de su pequeña obra: imagen "*magnífica, poética y monstruosa*" de un pueblo —como la ha llamado Jorge Ruffinelli (1983, 47). El mito de *Pedro Páramo* al que me refiero es el de la obra que no puede ser duplicada, ni creada adrede, ni igualada jamás, ni siquiera por su propio autor, porque no es hija del arte, del precepto, ni de la maestría, sino de la naturaleza misma. Para citar a Schiller en su concepto, a la vez romántico e intemporal, de la poesía ingenua y primitiva, se trata de una obra y de un poeta que:

> ...apenas pertenecen ya a esta época artificial... apenas son posibles en ella... salvo preservados, por feliz estrella, del influjo de la época, que mutilaría su genio. Nunca producirá la sociedad tales poetas; pero en la sociedad aun aparecerán a veces, a intervalos, más bien como extranjeros que sorprenden, o como mal entrenados hijos de la naturaleza, que molestan... Los críticos, como normales alguaciles del arte, detestan a estos poetas por ***subvertidores de reglas o de límites***" [1795].

Es dentro de ese papel de curador y celador de su obra, que deben interpretarse las entrevistas otorgadas por Rulfo en las tres décadas anteriores a su muerte en 1986. Parcas como su obra en sí, estas entrevistas refuerzan el mito sobre la obra y sobre el poeta. Conforme a ese mito de la obra como naturaleza y no como arte, Rulfo había de renunciar al papel del artista para adoptar el de "testigo y guardián de la naturaleza" (Schiller) y, por ende, de su propia obra. Curiosamente, hay en todo ello una sutil semejanza con el mito del artista "descubridor de realidades" que cultivara por su parte Carpentier.

En 1983, Rulfo cumple su misión de guardián, publicando como compilador una colección de ensayos de interpretación sobre su obra, escritos por diversos críticos. Esta lleva un título significativo: *Para cuando yo me ausente*. Entre todos los ensayos (que ya de por sí llevan el sello de aprobación del autor), la última palabra, el ensayo que cierra el volumen para la posteridad, es justamente el de Carlos Monsivais. Su tesis confirma una vez más el mito de la naturaleza y la realidad hechas obra, cuyo misterio no pueden revelar las "brumas serviles" del arte y de la crítica, de los conceptos literarios, y de las mediaciones culturales.

La especial predilección de Rulfo por el ensayo de Monsivais demuestra su deseo (que es el de todo autor) de salvar a su obra de los mismos retículos reduccionistas que con tanto cuidado procuró evitar al escribirla, deseo que la lectura debe respetar. No obstante, el mito de la obra inclasificable, extranjera, que no pertenece a su época, se desintegra en el momento mismo en que esa obra existe y es leída. La lectura, la recepción de una obra, aun con todas sus singularidades, no podrá sino ponerla en circulación y diálogo con otras obras de la época. Y es en ese diálogo que resurgen, a veces renovados con un espíritu más amplio y abierto, los conceptos literarios. Es allí que comienza a delinearse el realismo mágico con movimientos de organismo vivo: en ese diálogo de obras en el que Rulfo, quiéralo o no, tercia con nuevas y determinantes perspectivas. Eso leo, más allá de mi propia y limitada subjetividad, en otro de los ensayos de la colección *Para cuando yo me ausente*, esta vez en palabras de Emir Rodríguez Monegal:

> Rulfo modifica radicalmente la novela regionalista de América Latina. Ya en 1949, Asturias había intentado, y hasta cierto punto logrado brillantemente, la incorporación de toda una mitología de lo sobrenatural en sus relatos, *Hombres de maíz*, que novelizaban el universo mágico de los mayas. Más tarde tanto João Guimarães Rosa (*O grande Sertão: Veredas*) en el Brasil, como Gabriel García Márquez en las letras

> hispanoamericanas, abordarían otras formas de la misma exploración de estas tierras de magia y fantasía dentro del regionalismo. Pero lo que distingue a Rulfo es haberlo logrado de tan sutil manera que la superficie del realismo mexicano apenas pareció atacada por el ácido corrosivo de sus innovaciones. Muchos críticos siguieron creyendo que lo que hacía *Pedro Páramo* era enriquecer el realismo con una nueva dimensión. No advirtieron que venía a darle su certificado de defunción (1983, 247).

En un sentido muy mágico-realista (si se tienen en cuenta el juego de espejos y la incitación a la doble lectura que se desprende de su refractaria óptica arcaico-moderna), mi propia lectura no ha podido coincidir mejor con la de Carlos Monsivais, a la que ha hecho necesario contrapunto. La suya —admito— es quizás la más justa y, sin duda, la que habría preferido el autor: la lectura crédula, aquélla que tan convincentemente subraya el verismo de Rulfo y que, a pesar de sí misma, confirma en *Pedro Páramo* el mito primitivista de la "obra natural" y su misteriosa "rudeza sublime". Esa lectura es apenas el reverso, cruz de la realidad, de la misma moneda que aquí manejo, cara al arte, con ojo avizor y escéptico. Sí es muy pertinente la advertencia, que la obra de Rulfo no cabe en una concepción estrecha del realismo mágico y del primitivismo. Rulfo ensancha los márgenes de esa concepción, pero en mi opinión sin romperlos. Sólo que —"subvertidor de reglas o de límites"— luego de su obra, estos y otros conceptos literarios ya no serían los mismos. Quedaría en ellos la identidad transfigurada.

El camino de Comala: la inagotable alegoría histórica de *Pedro Páramo*

Una consideración de la novela como alegoría de la historia completaría la caracterización del realismo mágico de Juan Rulfo. Esa consideración es el resultado natural al que desemboca la lectura escéptica del realismo mágico. Se trata de un reto que el texto le presenta al lector moderno que, luego de un esfuerzo por coincidir con la mentalidad ajena de un pueblo arcaico y aceptar por dada una lógica alterna a la suya, quiere ahora, en la relectura, naturalizar el discurso literario buscando conexiones y analogías —vínculos alegóricos— con el mundo histórico que le es familiar.

En un texto convencional (no mágico-realista), esa búsqueda de significados relativos al lector equivale simplemente a una exégesis o interpretación más o menos válida; pero a medida que aumenta la

distancia ideológica (i.e., gnoseológica y cultural) entre lector y texto, más arbitraria y problemática se hace la interpretación. Cuando el discurso etnográfico supone un lector moderno (el antropólogo) que lee un texto arcaico (la cultura ajena), la distancia ideológica tiende a ser extrema, y la interpretación una alegoría más o menos distorsionada, en la medida en que "domestica" un texto "salvaje".

El caso del realismo mágico es algo diferente: en lugar de una traducción antropológica, tenemos ahora un remedo literario del texto salvaje por un autor moderno. El autor puede jugar al antropólogo (como Asturias y Carpentier) e interpretar para beneficio del lector partes de ese texto; o jugar al salvaje (como Rulfo) evitando completar el rompecabezas alegórico y, de hecho, botando algunas piezas, poniendo otras que no encajan, y aun mezclando varios juegos incompletos que sólo conducen a alegorías parciales, todo lo cual crea un texto que se resiste a la interpretación o al menos a la domesticación.

Se nota, sin embargo, el esfuerzo deliberado por evitar o frustrar la plena formación de ciertos patrones alegóricos que forzosamente se insinúan en el texto, debido al hecho que la composición de ese texto (no primitivo sino primitivista) está irremisiblemente mediatizada por el conocimiento histórico (consciente e inconsciente) del autor. Ahí está ya la justificación para leer tales textos como alegorías históricas. Ahí también la diferencia profunda entre la alegoría moderna y el mito primitivo, tan similares a veces en la superficie. En este último, la expresión es directa, ingenua, inocente ante una historia que desconoce: no hay en él mediación de patrones alegóricos, pero tampoco rastros de ningún intento por evitarlos. Por contrapartida, es de notar el vicio del lector moderno de leer los mitos como alegorías; es decir, de buscar entenderlos mediante paralelos con ciertos ejemplos históricos, a veces muy recientes. "Los mitos se repiten en la historia" —nos decimos. ¿Qué remedio? Perdido el contexto sagrado y reverencial que inspiraba una recepción más directa y visceral, nos conformamos reemplazando el original con una interpretación domesticada.

En *Pedro Páramo* el intento de evitar patrones alegóricos es evidente en la sustitución de personajes; la maternidad invertida de Dorotea abrazada por Juan Preciado en la fosa-útero, la muerte como inversión de la vida; el Abundio Martínez que mata a *Pedro Páramo* al final de la novela y que Rulfo presenta "sordo", cuando el Abundio del principio no lo es, frustrando el tema del parricidio; la Comala que se muere sola; la muerte como frustración de los destinos individuales; la novela como crónica del desencuentro. "Es que uno incurre a veces en la confección

de una tesis conceptual y eso es lo que yo no quería" —declara Rulfo (en Sandoval 1986, 81). Es por eso que Rulfo frustra todas las teorías interpretativas que la crítica quiera erigir en torno de su obra. A todas les falta un pedazo; se quedan siempre incompletas, parciales, cojas, "cuarracas" como Dorotea.

¿De qué manera, entonces, se aplican a Rulfo conceptos literarios tan deliberados y confeccionados como la alegoría? Hay que insistir de nuevo en que Rulfo no cabe dentro de concepciones estrechas. Lamentablemente, desde el romanticismo se ha difundido un concepto degradado y falso de la alegoría como modalidad estrecha, dada al simplismo didáctico, a la fácil personificación de abstracciones, y a la llana significación, en comparación con la presunta complejidad y profundidad del símbolo. Ese prejuicio, que aun ve en la alegoría un arte moralizador medieval y renacentista, necesita ser desmentido ante la evidencia de las expresiones modernas de esa modalidad. Eso es en parte lo que hace Gay Clifford en *The Transformations of Allegory* (1974). En contraste con el estereotipo medieval, la alegoría moderna carece por lo general de intención didáctica o moral, de comentario e interpretación autorial, y, sobre todo, de significado cerrado y unívoco, por lo que exige del lector la más activa participación.

> La alegoría presupone lectores asiduos a la interpretación. Esto enfáticamente no implica que la interpretación sea reductiva: las más grandes alegorías son intransigentes y elusivas no simplemente por razones defensivas como la precaución política sino porque tratan de un tipo de verdad altamente compleja, un asunto de relaciones y proceso en lugar de tesis. Lo elusivo de esa verdad es una medida de su valor... Mientras más alto es el valor de lo que la alegoría significa, más se "resiste"; y la dificultad de la lectura la protege de la interpretación casual y falsaria. Los escritores de alegorías conciben la verdad en algún grado como algo hermético, demasiado complejo para ser expresado en un lenguaje atrevidamente prescriptivo o descriptivo. La acción alegórica no es una paráfrasis de algo susceptible de expresión alterna. El corazón de todas las alegorías es el foco de múltiples interpretaciones en lugar de un solo significado (Clifford 1974, 53).

Clifford considera *El castillo* de Kafka uno de los prototipos de la alegoría contemporánea. En esa obra se ve algunas de las características que también *Pedro Páramo* comparte con otras alegorías. Primero, el motivo característico del viaje o búsqueda subraya la importancia del proceso como tal, por encima de los significados fijos. Es ese proceso lo que los símbolos de por sí no logran expresar: el símbolo es principal-

mente estático, y la alegoría, dinámica. Sin embargo, la necesidad de darle al significado alegórico una forma concreta hace del símbolo un componente importante de la alegoría. Las alegorías modernas difieren de sus predecesoras por la carencia de una jerarquía de valores fija que defina y dé sentido al progreso de los personajes... Se crea la expectativa de progreso, pero luego es frustrada por una serie de incidentes fragmentados. El viaje funciona como una metáfora de la vida, y la alegoría como una gran metáfora que se extiende y transforma a lo largo de la narración. En el viaje, sea éste una búsqueda concreta o una visión onírica, el *forastero* es el instrumento que permite explorar un sistema cerrado, un mundo extraño: el universo alegórico. Junto al forastero, el lector debe sumirse en ese mundo y descubrir su lógica interna. El espacio alegórico es bien delimitado: un edificio, una isla, un pueblo, a la vez microcosmos y macrocosmos, imagen completa del mundo en la que convergen lo general y lo particular, límite absoluto de la realidad de los personajes, más allá del cual nada existe. Utopía o distopía, ambas suponen un grado de alegorización, de lo ideal o lo hostil; ambas han hecho uso de la figura del forastero, en su viaje ascendente (anagógico) o descendente (katagógico). La preocupación por un sistema coherente como medio de explicar el mundo y el uso de fuertes imágenes visuales son fuente de gran afinidad entre alegoría y mito. Este último es, desde luego, preliterario y menos autoconsciente, pero la alegoría lo incorpora comúnmente al conjunto de sus alusiones. De hecho, las grandes alegorías aspiran a alcanzar con su emblemática privada la investidura colectiva de "mitología popular".

Dentro de estas amplias coordenadas puede ubicarse una lectura alegórica de *Pedro Páramo*, novela que posee claramente todos los rasgos morfológicos de una alegoría abierta. Señalar esa morfología es sólo el primer paso. Mi intención es pasar de los significantes alegóricos abstractos al tanteo de los significados concretos que afirman una lectura de la novela como alegoría de la historia mexicana.

La comparación con Kafka es esclarecedora porque revela una similitud abstracta y una diferencia concreta. La semejanza está en que ambos autores, a la vez que crean la apariencia de un universo alegórico sistemático, frustran toda interpretación terminante. Tan pronto comienza a insinuarse una coherencia, una posible explicación de los sucesos, una justificación de un ángulo de lectura, surge algún hecho que la contradice e invalida. Este procedimiento es tan persistente y deliberado que se convierte en un método de composición. La diferencia fundamental radica en que la narración de Kafka, *El castillo*, y su protagonista,

"K.", no son localizables en un contexto nacional específico, y, por lo mismo, la acción que se desarrolla dentro de ese espacio virtual sugiere mayormente un cúmulo de posibles significados "universales". Rulfo, en cambio, sin ser menos universal, comprende la riqueza adicional de un contexto local, de una cultura específica, de una tradición nacional. De ahí se desprenden consecuencias significativas. Primero, en la narración de Rulfo se halla continuamente latente la tácita explicación de los sucesos basada en el punto de vista arcaico de una comunidad humana identificable: dato que se inserta dentro de la órbita del realismo mágico. En Kafka, esa explicación es tan inadmisible como toda otra: el relato permanece dentro de la órbita de lo absurdo. La narración minuciosa de Kafka sirve así para darle a lo irreal aspecto de verdad. En cambio, el contexto local y reconocible surte el efecto verista en Rulfo, y le permite incluso una estrategia opuesta: la descripción lacónica, la narración elíptica, y, con ello, *la desfamiliarización del escenario local*. Pero lo más importante para los propósitos actuales, es que ese contexto local remite toda la morfología alegórica de *Pedro Páramo* a un orden de significados históricos concretos, basados en un conocimiento exterior al texto: la experiencia nacional.

Es de notar que la lectura de *Pedro Páramo* ha tendido a los extremos: ya sea a la interpretación mimética de la experiencia individual del autor, o a la interpretación mítica de la experiencia universal del hombre. La primera se basa en los datos y reflexiones personales del autor recogidos sobre todo en el libro de Reina Roffé, *Juan Rulfo: Autobiografía armada* (1973). Allí están relatadas todas las experiencias germinales que se habían de convertir en novela, comenzando por lo que Rulfo llama "la clave" que le permitió escribir el libro que durante diez años le había estado "dando vueltas en la cabeza":

> Fue cuando regresé al pueblo donde vivía [San Gabriel, Jalisco], 30 años después, y lo encontré deshabitado. Es un pueblo que he conocido yo, de unos siete mil, ocho mil habitantes. Tenía 150 habitantes cuando llegué... las casas tenían candado. La gente se había ido, así... Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento... Y en las noches las casuarinas mugen, aúllan. Y el viento. Entonces comprendí yo la soledad de Comala, del lugar ése... En realidad es la historia de un pueblo que va muriendo por sí mismo. No lo mata nada. No lo mata nadie. Es el pueblo. El pueblo que nunca tuvo conciencia de lo que podía darle la situación en que estaba. En primer lugar, un pueblo fértil, lleno de agua, de árboles, clima maravilloso. Cómo aquella gente dejó morir el pueblo. Cómo se justificaba el querer abandonar aquellas cosas. Su casa, todo. Por qué han dejado, como quien dice, arruinar todas aquellas tierras. Por

> qué otra cosa sino por cierto delito del pasado, ciertas actitudes del pasado. Ese pueblo fue reaccionario siempre. Cristero, partidario de Calleja durante la independencia, partidario de los franceses durante la reforma, antirrevolucionario cuando la revolución. Y durante la cristiada, cristeros. Entonces fue como pagar la culpa (Roffé, 60-62).

Rulfo ha rectificado en otra ocasión el supuesto que su obra deba leerse en base a su experiencia individual: "Tengo la característica de eliminarme de la historia, nunca cuento un cuento en que haya experiencias personales o que haya algo autobiográfico, o que yo haya oído o visto, siempre tengo que imaginarlo o recrearlo; si acaso, hay un punto de apoyo" (en Sandoval 1986, 86).

El otro extremo interpretativo, la lectura mítica, parte del supuesto que ese punto de apoyo en la experiencia personal está sujeto, sí, a una re-creación, al proceso sublimador y mitificador de la memoria, que opera a lo largo de los años sobre las experiencias juveniles, hasta convertir sus esencias en fabulación no mimética sino mítica. Este es el caso de muchos autores además de Rulfo (Asturias, Arguedas, Roa Bastos, García Márquez), que utilizan la distancia (física o temporal) entre la memoria y la experiencia de la vida de pueblo para recrear esa realidad distante en un proceso de añejamiento que presuntamente vincula las destiladas esencias de lo local con la experiencia universal humana que registran los mitos. Ahí el camino interpretativo que ha llevado a lectores como Carlos Fuentes, Jean Franco y Julio Ortega, a ver en Comala una imagen del *Infierno* de Dante, y en Juan Preciado (mezcla de Telémaco, Edipo y Orfeo) al protagonista de una "contra-odisea" quien iría a buscar a su padre, guiado por la voz de su madre-amante (mezcla de Yocasta y Eurídice), por los caminos infernales adonde lo conduce Abundio (Caronte), cruzando la llanura (Estigia) de la hacienda "La Media Luna", que es como la boca del infierno.

La seducción de este tipo de interpretación me hace irresistible añadir una propia, que me parece inédita: Juan Preciado, Narciso mexicano. El primitivista Herman Melville interpretaba el mito de Narciso como una búsqueda de identidad: no contento con ver su rostro en la fuente, el joven quiere penetrar en esa imagen, y se lanza al vano empeño de abrazar la insondable profundidad que llamamos "identidad"; pero solamente lo consigue al ahogarse en ella. Juan Preciado, al asomarse a la fuente de su pasado, ve su propia imagen en la figura del arriero Abundio, hermanastro desconocido, hijo de Páramo como él. Éste le informa además que su padre ha muerto hace muchos años. Pero Juan ("preciado" por sí mismo como Narciso) no se conforma con ese conocimiento superficial.

Muerto su padre, quedan sin lugar la promesa y el encargo de su madre; se convierten en mero pretexto. Lo que verdaderamente mueve a Juan Preciado ahora es la curiosidad, la necesidad de penetrar la incógnita de su identidad. Se zambulle en Comala, espejo enterrado, a abrazar su insondable identidad de mexicano, laberinto sin fin, y allí "le falta el aire" y muere, ahogado en una fuente de murmullos que, como la de Narciso, es la de su propia conciencia.

En fin, ya que *Pedro Páramo* tiene la forma de una alegoría; es decir, presenta un proceso, no una tesis, cada lector puede proyectar la suya. No digo que las interpretaciones basadas en la experiencia individual del autor o en la experiencia universal de los mitos carezcan de validez. El negarlas empobrecería la lectura. Hay que decir, no obstante, que estas interpretaciones extremas son justamente las que el texto menos respalda. Y es que ellas no tienen en cuenta lo más distintivo en Rulfo, lo que lo separa de Kafka y de otros: la insistencia en un contexto regional, omnipresente y vivo en todos sus detalles, descritos, aludidos o elididos, que es lo que verdaderamente sostiene y da significado a los procesos y eventos irreales, abstractos, alegóricos, de su novela. Entre los contextos de la experiencia individual y la universal, está el justo medio de la experiencia nacional que, sin carecer de contactos con aquéllos, se convierte en el referente principal del texto y en el centro gravitacional que mantiene en órbita los fragmentos semánticos de la novela. Los procesos alegóricos de *Pedro Páramo* remiten de modo primario y constante a ese complejo de significados de la experiencia nacional, como experiencia histórica.

No es fortuita la semejanza de temas entre *Pedro Páramo* y el ensayo de interpretación nacional de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950): la orfandad del ser mexicano, la búsqueda de la identidad, la seducción de la muerte —temas que son motivo y sentido de la trayectoria de Juan Preciado.

> La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, "pocho", cruza la historia... ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver... al centro de la vida de donde un día —¿en la Conquista o en la Independencia?— fue desprendido... Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación (Paz 1982 [1950], 18-19).

Digo que no es fortuita esa relación, no por el influjo que haya podido haber o no, sino porque ambos textos están escritos de cara a una misma historia y a un mismo pueblo.

A través de sus personajes, la novela de Rulfo reactualiza los grandes procesos nacionales dentro del espacio alegórico de Comala. La búsqueda de Juan Preciado parte del abandono del Padre y de la muerte de la Madre, pero es una orfandad que se confunde con el temor de la ilegitimidad, de haber perdido el origen o la identidad. Es la herencia de la colonización y el mestizaje, del caciquismo y la servidumbre, y del saqueo revolucionario. En pueblos de tradición teocrática, colonial, feudal, patrimonialista y autoritaria, la orfandad es la muerte de la comunidad, cuerpo decapitado, cuyo futuro es el miedo, la inercia y la desintegración. Por eso es tan significativo el gesto de *Pedro Páramo*, que "se cruza de brazos", que antes de morir ya ha abandonado al pueblo, dejándolo huérfano; y el gesto del pueblo inválido que se desintegra y se deja morir. Es el rito de un Moctezuma que se cruza de brazos ante la catástrofe profetizada, para que Tenochtitlán se convierta en Comala, el lago en desierto, el valle en páramo; y luego está lo que Paz llama "el suicidio del pueblo azteca" que se deja morir o se dispersa. Es el gesto repetido por el dictador Santa-Ana, que abandona la mitad del territorio nacional; por Porfirio Díaz, que permite la disolución de los "calpulli", ejidos o tierras comunales, para que avance el "progreso" neofeudal. Es el simulacro mil veces ensayado en pequeño, por patrimonios, haciendas y familias, a lo largo de una historia violenta y torturada, de orfandad y dispersión.

Para Paz, la historia de México (y la de la humanidad) es un proceso no sólo material sino principalmente espiritual, y por ello susceptible de ser representado alegóricamente como un conflicto íntimo, donde intervienen patrones míticos universales.

> La religión azteca está llena de... dioses que desfallecen y pueden abandonar a sus creyentes... La conquista de México sería inexplicable sin la traición de los dioses, que reniegan de su pueblo... (50). La caída de la sociedad azteca precipita la del resto del mundo indio. Todas las naciones que lo componían son presa del mismo horror, que se expresó casi siempre como aceptación de la muerte... (87). [Con] la huida de los dioses y la muerte de los jefes... la Conquista dejó al indio... en situación de orfandad, rotos los lazos con sus antiguas culturas... soledad tan completa como difícil de imaginar para un hombre moderno (92).

La destrucción de sus comunidades era una condena para cada superviviente, pues el indio sólo concibe la salvación personal como parte de la del cosmos y de la sociedad. El concepto de la muerte regeneradora y de la salvación colectiva y cósmica estaba representado por el sacrificio de Quetzalcóatl, dios recreador no redentor, quien crea el mundo, según el mito, arrojándose a la hoguera, en Teotihuacán. Durante la Colonia, la fe católica reemplazó la noción primitiva con la de una salvación individual, posible para todos. La muerte de Cristo salvaba a cada hombre en particular. Aun el indio tendría un lugar en el mundo, un hogar adoptivo donde llamar "tatas" a los misioneros y "madre" a la Virgen de Guadalupe. Irónicamente, la Independencia, con su negación de la herencia indígena y de la española, trajo una nueva orfandad que se consumó durante la Reforma, la que además le negó al mexicano la herencia católica "que conciliaba las dos primeras en una afirmación superior" (Paz 114). Vino así la separación de Iglesia y Estado, la disolución de órdenes religiosas, la enseñanza laica y la enajenación de la propiedad comunal indígena. El liberalismo afrancesado y el positivismo porfirista reemplazaron la salvación individual del más allá por la de un futuro terrestre que en el fondo sólo era accesible para la nueva oligarquía. A los desheredados, al indio y al mexicano pobre, no les dio nada a cambio.

> La Reforma es la gran Ruptura con la Madre... acto fatal y necesario, porque toda vida verdaderamente autónoma se inicia como ruptura con la familia y el pasado. Pero nos duele todavía esta separación. Aun respiramos por la herida. De ahí que el sentimiento de orfandad sea el fondo constante de nuestras tentativas políticas y de nuestros conflictos íntimos (Paz 79).

Muertos los dioses y Dios, esa orfandad o Ruptura con el origen y la salvación, producto del proceso histórico nacional, explica, según Paz, la intrascendencia, y aun la indiferencia, que el mexicano moderno postula ante la vida y ante la muerte.

> En un mundo intrascendente, cerrado sobre sí mismo, la muerte mexicana no da ni recibe; se consume en sí misma y a sí misma se satisface. Así pues, nuestras relaciones con la muerte son íntimas —más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo— pero desnudas de significación y desprovistas de erotismo. La muerte mexicana es estéril, no engendra como la de aztecas y cristianos (53).

Súbitamente se barrunta que es ése el mundo de Comala, imagen y encarnación de la intrascendente "muerte mexicana", que no es ya el

producto sincrético de las creencias indias y cristianas, sino la negación de ambas, un nuevo ser oscuro y monstruoso, una imagen de la Nada.

Ese proceso íntimo informa el último de los grandes períodos nacionales, la Revolución Mexicana, en torno al cual se desarrolla la novela de Rulfo. La Revolución sólo se explica —propósito y tesis de *El laberinto de la soledad*— como reacción desesperada ante el hecho que el sentimiento de orfandad acumulado de siglos se colma con la Reforma y el porfiriato, cuando al desarraigo material del pueblo se suma un desarraigo espiritual, la ruptura total con el pasado, la imposibilidad de salvación individual o colectiva. La Revolución es el sacrificio intrascendente, el Juan Preciado que se arroja a la hoguera de Comala, gesto sin fe ni ideología, intento vengativo de regreso a un pasado perdido, juego contumaz y desafiante con la muerte mexicana.

Para completar ese trasfondo, hay que observar en la novela toda una emblemática de personajes y de gestos que, si bien no son del todo descifrables, adquieren su significado más coherente en el reflejo de la historia nacional. [8] Pedro Páramo es la imagen clara del cacique, del caudillo o del dictador en cualquiera de sus avatares. Fulgor Sedano, capataz del hacendado, es el tentáculo que ejerce el crimen y la usurpación. El padre Rentería da el gesto de sanción y visto bueno, si no de bendición. Juntos forman el triunvirato del poder en todos los períodos de la historia nacional: Iglesia, Ejército, Oligarquía. Aun después de la Reforma anticlerical, la Iglesia (como el padre "Rentería" que le niega la absolución a todos) se ocupa menos de administrar la salvación que de forjar una nueva alianza con la misma Oligarquía que la violaba, a fin de asegurar dos beneficios mutuos: la legitimidad y las "rentas".

Si la búsqueda de Juan Preciado es también una inmersión en el pasado nacional, no ha de sorprender que éste atraviese cuatro etapas simbólicas en el camino de Comala —la Antigüedad prehispánica, La Colonia, La Independencia y La Revolución— que son sus cuatro "madres" y sus cuatro orfandades. Dolores Preciado es la madre verdadera que le pinta el recuerdo nostálgico de una Comala verde y paradisíaca, tierra del "calpulli", de la comunidad, anterior a la usurpación y a la ruptura. Eduviges Dyada es la madre adoptiva que lo alberga (la Colonia).

[8] Los personajes de *Pedro Páramo* son susceptibles de lectura alegórica porque aparecen más como tipos nacionales que individuos: poco sabemos de su personalidad individual, es más bien su función lo que los destaca, y aun sus nombres tienden a un simbolismo que sugiere algún aspecto, no de lo que son, sino de lo que representan.

Damiana Cisneros es la nana que lo deja y lo libera hacia una búsqueda por fin autónoma (la Reforma). Dorotea la "Cuarraca" es la madre invertida, el final estéril, regreso intrascendente a la tierra de origen, que no es ya el útero, paraíso irrecuperable, sino la fosa (la Revolución).

Para Octavio Paz, la Revolución Mexicana es el resultado de ese proceso íntimo y no el de un proyecto racional. "Distingue a nuestro movimiento la carencia de un sistema ideológico previo y el hambre de tierras. La Revolución apenas si tiene ideas. Es un estallido de la realidad" (Paz 127, 134).

> El Tilcuate siguió viniendo [a buscar apoyo de Páramo]:
> —Ahora somos carrancistas.
> —Está bien.
> —Andamos con mi general Obregón.
> —Está bien...
> —Se ha levantado en armas el padre Rentería... Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación.
> —Haz lo que quieras (Rulfo 121-122).

Villista, zapatista, maderista, carrancista, obregonista o cristero, todo da lo mismo. Es una violencia anárquica, visceral, primitiva y, en apariencia, sórdida. Pero lo que mejor capta este aspecto esencial de la Revolución es justamente el encargo involuntario de Juan Preciado, ir a reclamar la tierra de sus antepasados, a cobrar cierta venganza —encargo sustituido al final por el gesto de Abundio, que mata a Pedro Páramo sin conciencia ni propósito, en medio de la borrachera y la desesperación. Así, ni en la novela ni en la Revolución hay verdadero intento de parricidio contra la figura del cacique: la falta de ideología y de conciencia sobre los actos las hace a ambas herméticas.

El sentimiento de orfandad, hambre de recuperar la tierra materna, asume el lugar de la ideología ausente y presenta la Revolución no como proyecto sino como tentativa de regreso y recuperación. El tradicionalismo de Emiliano Zapata, por ejemplo, proponía la restauración de las tierras comunales, el regreso al "calpul" y a los valores indígenas. La revuelta "cristera" (1926-1929) buscaba defender al catolicismo tradicional de la secularización anticlerical; luchaba por "la causa de Dios" con métodos anticristianos. Las contradicciones del proceso revolucionario reflejaban así las del conflicto íntimo: México no se concibe como un futuro que realizar, sino como un regreso a los orígenes.

> Casi siempre las revoluciones —observa Paz—, a pesar de presentarse como una invitación para realizar ciertas ideas en un futuro más o menos próximo, se fundan en la pretensión de restablecer una justicia o un orden

> antiguos, violados por los opresores. Toda revolución tiende a establecer una edad mítica. La Revolución francesa... en la creencia de que bastará reconstruir las condiciones ideales del Contrato Social para que la concordia se realice. El marxismo... a la teoría del comunismo primitivo como antecedente del régimen que promete... La noción mítica de una "edad de oro" interviene aquí: hubo una vez, en alguna parte del mundo y en algún momento de la Historia, un estado social que permitía al hombre expresarse y realizarse... Casi siempre la utopía supone la previa existencia, en un pasado remoto, de una "edad de oro" que justifica y hace viable la acción revolucionaria (129).

La Revolución Mexicana fue acaso más radical en su actitud pasatista, dada la ausencia de un verdadero programa y la imposibilidad de vislumbrar claramente un nuevo futuro que correspondiese a las necesidades íntimas y a la identidad del pueblo. Entonces, cuando la recuperación del pasado, naturalmente, demostró ser imposible, quedó el sentimiento de intrascendencia nacional, el presente como limbo histórico, y las dos opciones vacías —la violencia y la resignación— que de tantas maneras se expresan desde entonces en la sociedad y en la literatura nacional. Me refiero a la *violencia* como acto endémico, gratuito, frustrado, como fascinación y desafío con la muerte, último recurso al origen y a la identidad para una orfandad desesperada; y a la *resignación* como compromiso a medias con la realidad, basado en la componenda o la aceptación de la mentira institucionalizada.

La narrativa de Rulfo comienza reflejando esos temas de una manera mimética en *El llano en llamas*: la violencia ritual como acto cotidiano y sórdido en cuentos como "La cuesta de las comadres" y "Diles que no me maten"; la resignación irónica en "Nos han dado la tierra", donde los campesinos reciben al fin una tierra estéril e inservible. En *Pedro Páramo*, sin embargo, esos temas adquieren un tratamiento alegórico: sólo en la muerte los campesinos reciben la "tierra", que es la de la sepultura.

En efecto, creo que no es difícil advertir ahora, que la búsqueda de Juan Preciado, su tentativa de regreso al pasado, de recuperación del origen y de la tierra materna —paraíso ya perdido e irrecuperable de Dolores Preciado—, es una alegoría de toda la tentativa revolucionaria y de su conflicto íntimo. La Revolución Mexicana, como señala Octavio Paz, es una gran suma que comprende a todos los períodos anteriores; es un vuelco de la Historia sobre sí misma.

No ha de extrañar que Paz vea en ese proceso revolucionario una homología con el mito de Narciso. De hecho, el fundamento analítico inconfesado de *El laberinto de la soledad* es el conocido encadenamiento

freudiano: orfandad materna / narcisismo / *thanatos* (deseo de muerte y reunificación). [9] Paz introduce el tema a propósito de la poesía de *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia y *Muerte sin fin* de José Gorostiza, a quienes cita como representantes del conflicto íntimo/nacional en la literatura mexicana desde la Revolución. Del primero nos dice: "La muerte como nostalgia... equivale a afirmar que... lo antiguo y lo original, la entraña materna, es la huesa [fosa] y no la matriz". En Gorostiza, ve "el diálogo entre el mundo y el hombre... drama sin personajes, pues todos son nada más reflejos, disfraces de un suicida que dialoga consigo mismo en un lenguaje de espejos y de ecos... muerte enamorada de sí misma ...tenso desarrollo del viejo tema de Narciso" (Paz 57). Lo mismo podría decirse de la inmersión de Juan Preciado en Comala, que va de la matriz de Dolores Preciado a la huesa de Dorotea la Cuarraca. Los temas de la sensibilidad nacional y el tratamiento simbólico que les da la poesía adquieren dimensión alegórica al extenderse en el proceso dinámico de la narrativa. Aunque Paz no vuelve a mencionar directamente el mito de Narciso, su análisis y conclusión se fundan en él: "Por la Revolución el pueblo mexicano se adentra en sí mismo, en su pasado y en su sustancia, para extraer de su intimidad, de su entraña, su filiación... La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser" (Paz 134).

"La *bellum intestinum*", decía C. S. Lewis, "es la raíz de toda alegoría; pero sólo la alegoría más burda lo representaría mediante una batalla externa. Las abstracciones deben su vida al conflicto íntimo" (1948, 68). Tanto Paz como Rulfo ejemplifican este precepto: Paz representa la Revolución como "conflicto íntimo"; Rulfo llama la revolución cristera una "guerra intestina" (Roffé 1973, 33-43); pero ninguno representa la historia como una batalla real.

La novela de Rulfo alude a un período histórico específico (1870-1930), desde los antecedentes de la Revolución en el porfiriato, hasta los últimos alzamientos. Sin embargo, la historia de Comala parece desarrollarse al margen de la historia nacional: justamente para reflejarla

[9] Paz toma ese conflicto íntimo como una alegoría de la historia nacional, para luego resolver ambas cosas en una imagen (hegeliana y ortegiana) del Ser mexicano. Lo implícito es que al tomar conciencia (presuntamente con el pensamiento de Paz) de su condición y de su vínculo con los trágicos conflictos universales, el mexicano descubre al fin su identidad y su trascendencia. Esa es justamente la diferencia con Rulfo, cuya novela, cerrada sobre sí misma, se abstiene de sugerir posibilidad alguna de síntesis o redención.

como guerra intestina, en lugar de copiar sus batallas externas como lo hicieran Azuela, Guzmán y toda la novelística anterior. Además, la intemporalidad del mundo rulfiano universaliza la representación. Sus personajes y gestos emblemáticos evocan todas las etapas de la historia nacional, porque la Revolución es la suma de ellas, la confirmación de que el pasado late todavía.

Lo universal y lo intemporal, los mitos, convergen con la experiencia nacional en determinados momentos de la historia, cuando un pueblo siente de manera particularmente intensa, dentro de su circunstancia, ciertos conflictos comunes que dormían en su condición humana. "Todos los hombres nacimos desheredados y nuestra condición verdadera es la orfandad, pero esto es particularmente cierto para los indios y los pobres de México... [en quienes es] una situación histórica concreta, tanto en lo espiritual como en lo material" (Paz 77). También la experiencia individual y personal del autor tiene momentos de convergencia con lo nacional. No hay que olvidar al huérfano Juan Rulfo, que nace con la Revolución; vive la guerra cristera a los 8 años; le matan al padre, al tío, al abuelo; pasa a un orfanato hasta los 14; y regresa a su pueblo 30 años después para hallarlo desolado. Su novela no es ajena a lo personal ni a lo universal. Siempre hay en ella algún personaje o situación que pueda evocar esos dos planos extremos; pero fundamentalmente, *Pedro Páramo* no es una autobiografía; tampoco es una "urdimbre" de mitos occidentales y amerindios. Es más bien la evocación de la experiencia nacional lo que involucra, de una manera más orgánica, a todos los personajes principales, sin olvidar a la Susana San Juan, el más alegórico y hermético de ellos.

Dentro de su plurivalencia, Susana San Juan deriva su significación de su relación con Pedro Páramo. La búsqueda regresiva de Juan Preciado conduce al segundo plano dramático de la novela que es el pasado de Comala, en cuyo fondo está esa pareja primigenia y fundacional: Pedro y Susana, imagen del desencuentro, pareja que no engendra, inversión del mito originario de Adán y Eva.

Susana, mujer idealizada, inalcanzable en la lejana ensoñación de su locura, podría ser una perfecta heroína romántica. Es éste un rasgo significativo, porque en la tradición de la novela del XIX, connata con la independencia de las nuevas repúblicas, el *romance* se convierte en alegoría de las aspiraciones nacionales, y la unión de los amantes en acto conciliador y procreador que funda la nación. En *Foundational Fictions* (1993), Doris Sommer demuestra el significado de la Pareja dentro de esa alegoría nacional: la unión del Estado y la Tierra, que engendra al nuevo Pueblo. "Gobernar es poblar", decía Juan Bautista Alberdi; y, en efecto,

fue ése el proyecto político y literario: "ser marido de la tierra y padre del país" (Sommer 15). Pedro y Susana representan justamente la frustración de ese esquema romántico, la pareja estéril, cuya unión forzada y nunca consumada es el acto opuesto a la fundación, el origen mismo de la dispersión del pueblo.

La pareja contra-fundacional de Pedro y Susana adquiere su complemento semántico en la pareja incestuosa de Donis y hermana: "los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo" (56). Pero al contrario de la pareja adánica, ésta no logra engendrar, para que no haya en toda la novela una sola familia, un solo núcleo intacto sobre el cual fundar una comunidad humana. Este hecho arroja un golpe de claridad sobre todos los signos de esterilidad que abarrotan la novela, una verdadera procesión de huérfanos, mujeres sin hijos, padres que entierran a los suyos, viejos, amores frustrados o ilícitos, imposibilidad de procreación que es el castigo de Comala. Y aunque la crítica podrá ver aquí una imagen bíblica de la Caída (Freeman 1970), no es necesario ir tan lejos a buscar la causa del desastre nacional: "dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre... —No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios" (*Pedro Páramo* 76).

No sería difícil advertir en Pedro Páramo la personificación del Estado patrimonialista. En cambio, lo que interesa notar es la insistente identificación —universal por demás— de la mujer con la Tierra, cuya función maternal (fertilidad / esterilidad) está perfectamente sincronizada en la historia de Comala. Es un proceso devastador: Dolores, madre de Juan Preciado y dueña original de la tierra, fuente y recuerdo de Comala paradisíaca, "una verde llanura" (8); la hermana de Donis, "el cuerpo de aquella mujer hecho de tierra" (61); Dorotea, imagen última de Comala, útero yermo, tierra de sepulcro. Pero ¿quién es Susana San Juan, la única mujer que vive al margen de esa historia, preservada, intocada por la mano de Pedro Páramo? "Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes... Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío" (16). Susana también es la tierra, pero no la del presente, no la de la historia, sino la de otro tiempo, tierra edénica de una edad de oro y también tierra de promisión, irrecuperable e inalcanzable.

Tierra y mujer, son el mismo objeto de la usurpación, el ultraje, y el deseo siempre insatisfecho de Pedro Páramo, en quien lo nacional se refleja en lo íntimo, y el poder político en el sexual. Pero el tirano es temido, no amado, y ésa es su debilidad y su ruina. También el Estado

Fig. 5.3 Frida Kahlo, *La tierra misma*, 1939. Óleo sobre metal, 25,1 x 30,2 cm. Cortesía de Mary-Anne Martin/Fine Art, New York.

tiene su Susana San Juan, la tierra idealizada e inalcanzable que no lo ama, que nunca se le entrega. Sólo queda el ejercicio compensatorio del poder, sobre la tierra presente y sumisa.

> Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato... "Puñadito de carne", le dijo [cf. ***puñadito de tierra***]. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. "Una mujer que no era de este mundo" (113).

Mientras tanto, Susana sueña con Florencio, el amante perfecto que nunca existió, como tampoco existió aquella utopía romántica donde la unión del hombre y la tierra hubiera sido posible. Su locura es producto del mismo desengaño histórico que niega.

En el *romance* de alegoría nacional entre el Estado y la Tierra, los hijos (el Pueblo) son la triangulación que confirma el significado fundacional de la Pareja. La frustración de este proceso está representada en la novela mediante el simbolismo de los "árboles" y las "hojas", frutos de la tierra y del trabajo de su cónyuge, el hombre. Los "árboles" son las familias ausentes en Comala: "aquí como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas?" (45). Las "hojas" son los "hijos" dispersos que quedan: se van secando, llevándoselos el viento. Son apenas el recuerdo de lo que fue la tierra de otro tiempo, un paraíso originario. "El pueblo que huele a miel derramada" (22). "Mi pueblo... Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos" (62). Estas imágenes se completan en la página final de la novela, cuando Pedro Páramo ve el séquito fúnebre llevarse para siempre a Susana: "Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: 'Todos escogen el mismo camino. Todos se van.'" (128).

Entonces se comprende al fin por qué Susana, la Tierra de otro tiempo, inaccesible "mujer que no era de este mundo", sólo podía representarse mediate imágenes celestiales, platónicas: "Tierra del Paraíso", es decir, el "Cielo".

> "—Susana —dijo. Luego cerró los ojos—. Yo te pedí que regresaras...
> "Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote... Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan" (128).

El patrón de la hacienda "La Media Luna" busca *su otra mitad* en la hija de un minero de "La Andrómeda". Pedro y Susana son la Pareja de una cosmogonía frustrada, cuyo engendro es el universo alegórico y monstruoso de Comala, un pueblo en ruinas.

Mediante la imagen de la "ruina" —decía Walter Benjamín—, la alegoría presenta la historia social como un reflejo de la historia natural, proceso de decadencia, muerte y desintegración. Esa concepción de la alegoría, sin embargo, es dialéctica: no se trata de dos planos paralelos, estáticos, que nunca se tocan, sino que interactúan, se entredevoran y entregeneran en el texto. En las cosmogonías indígenas, la Tierra, el orden natural y la sociedad que lo emula, podían ser regenerados mediante el sacrificio del hombre. En *Pedro Páramo* —y aquí está la dialéctica de su alegoría nacional—, no puede haber sacrificio regenerador porque la Tierra está en manos de un solo hombre. Sin la Tierra el pueblo se

desintegra. Pero aquí la Tierra no es la naturaleza indiferente, devoradora de hombres como la selva autogeneradora de *La vorágine*; Comala necesita al hombre para un romance recíproco. Abandonada del sacrificio, del trabajo del hombre, la tierra paradisíaca también va muriendo hasta convertirse en desierto, y el pueblo floreciente, en ruina.

"Las alegorías son, en el orden del pensamiento, lo que las ruinas en el orden de las cosas" (Benjamín 1992, 178). Por su carácter fragmentado e inconcluso, la ruina —Comala— es la imagen de una alegoría abierta, como la historia. Juan Preciado, ante su laberinto roto, es el primer mexicano, y también el último, que se detenga ante las ruinas de su pueblo, en Teotihuacán, en Chichén-Itzá, en el Tajín; y se pregunte: ¿Quién soy? ¿Qué ha pasado? ¿Cómo comenzó y de qué modo concluye? "El diálogo entre el mundo y el hombre... se transforma en el del agua y el vaso que la ciñe, el del pensamiento y la forma en que se vierte y a la que acaba por corroer" (Paz 1950, 56). *Pedro Páramo* es una poetización, una remodelación artística de esa dialéctica universal, nacional e íntima. Por eso, más de treinta años después, José Emilio Pacheco puede todavía exclamar: "Hoy todo México es Comala, el país de las ruinas y del desastre" (1986, 101). Y creo que aun por muchos años, nuevas generaciones de mexicanos seguirán hallando en la inagotable alegoría histórica de *Pedro Páramo* un reflejo de su propia actualidad.

Capítulo 6

Cien años de soledad o la etnografía imaginaria

Cien años de soledad puntualizó la trayectoria histórico-literaria del realismo mágico. Carpentier, Asturias y Rulfo entraban bajo ese concepto mediante salvedades, reconocidas las limitaciones del iniciador, las vacilaciones del experimentador, las diferencias del renovador. Nos legan una imagen cambiante y fragmentada de un estilo que se agota en cada obra y resurge, casi irreconocible, en cada nuevo avatar. Con *Cien años de soledad*, lo que había de disperso en aquellos esfuerzos adquiere una redondez, de modo que ya no se duda que haya existido un realismo mágico como fenómeno coherente en la novela hispanoamericana. Están ahí la gran suma de recursos y el más consciente descifre de las reglas de juego del primitivismo literario.

Gabriel García Márquez, lector de Kafka y de Rulfo, de Carpentier y de Asturias, de Virginia Woolf y William Faulkner, vislumbra con asombrosa claridad, entre el enjambre de la técnica moderna, el problema de narrar un mundo latinoamericano anterior a la "desmagificación". Pero a medida que absorbe y canibaliza la tradición, el afán de dar cierre y solución a los problemas heredados va internando al autor, como a los patriarcas de sus ficciones, en un laberinto incorporativo que ni él mismo sabrá superar. A partir de *Cien años de soledad*, las novelas anteriores parecen haber querido llegar a cierta coherencia nunca del todo lograda, pero ese mismo carácter tentativo es lo que abría caminos, posibilidades de continuidad. En cambio, como algunos filósofos modernos que proclaman (retóricamente) con su obra el "fin" de la filosofía, García

Márquez sugiere con la suya no digo el fin del realismo mágico, sino el de la novela latinoamericana. Por eso la segunda oportunidad de esa novela no radica ya en la imitación, sino que incluye el parricidio del patriarca (cf. Skłodowska 1991).

En lo más específico de su técnica, me interesa su tratamiento del punto de vista narrativo; la manera en que lo utiliza para neutralizar los problemas de autoridad y verosimilitud del realismo mágico. ¿Cómo se hace creíble esa óptica tan moderna como arcaica que recorre la novela? ¿Cómo se hacen admisibles los prodigios de Macondo? En una obra cuya intención ejemplar es forzar al límite la barrera de lo creíble, se hace necesario ese arsenal técnico variado y radical, donde la fluctuación del punto de vista totaliza lo arcaico y lo moderno, combinando en singular heteroglosia los módulos formales de varios tipos de narración. Absorbe el cuento folklórico, el infantil, la anécdota pueblerina, la crónica de navegantes y viajeros, el relato etnográfico... sin perder jamás sus contornos de novela moderna y de épica familiar. Los modos de persuasión y seducción, de pacto y complicidad con el lector, que viabilizan a aquellos modos narrativos, entran en juego convergente y orquestado, como si su afán totalizante no fuera sino un intento omnímodo y focal de atacar, por todos los flancos, el problema de su propia credibilidad.

Al centro de esa tentativa están las dos estrategias típicas del realismo mágico: la ideología primitiva de los personajes que naturaliza lo sobrenatural y hace de los prodigios norma; la alegoría histórica que establece en el plano de la significación un vínculo fundamental con la realidad del lector. Su disposición alegórica es bastante obvia, y muy señalados los datos que hacen de Macondo un "microcosmos" de América. Lo importante es pasar de la técnica a la interpretación: ¿cuál es la visión de América tras esa alegoría, y cómo se articula esa visión en la novela? La interpretación de *Cien años de soledad* es inseparable de su interpre-tación de la historia americana.

En capítulos anteriores señalé que las novelas del realismo mágico proceden del período de redescubrimiento y revaloración cultural, centrado en una nueva perspectiva antropológica. Es el período de los grandes ensayos de interpretación nacional y continental que culminó en las décadas de 1930 a 1950. A veces el vínculo de afinidad o influencia que va de los ensayos a las novelas es sumamente estrecho; v.g., entre *El laberinto de la soledad* y *Pedro Páramo*. En cuanto a *Cien años de soledad*, hay también una inexplorada correlación con otro de esos ensayos magistrales; me refiero a la *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada. Ahí estaba la idea central de "la gran aldea",

del espacio regional imaginario como microcosmos continental, y trocado el escenario, la pampa por la selva, los grandes temas de la novela: el aislamiento, la soledad y, por consiguiente, la realidad como espejismo, que hace del hombre un agente inconsciente de la historia que lo arrastra. En esa afinidad se hallará una clave de la visión histórica de Macondo.

Es un acierto de García Márquez el haber reconocido esa óptica etnográfica y antropológica, común a los ensayos de interpretación nacional y a las novelas del realismo mágico; y luego, el haberla sintetizado en la figura de Melquíades, viajero inmóvil, observador partícipe y personaje autor, que nos relata desde dentro y desde fuera la historia cotidiana de una tribu imaginaria, con sus creencias y actitudes, prácticas y ritos, mitos y tabúes. Todo el vínculo entre primitivismo y alegoría histórica está en ese remedo literario del relato etnográfico, modificado en una epopeya familiar que comprende la modernidad del observador y el anacronismo del observado, papeles que se invierten en la alquimia del texto cuando el uno se disfraza intelectualmente para entender al Otro.

Cien años de soledad es una etnografía imaginaria, extravagante y paródica. Como en Rulfo, el mundo provinciano deviene primitivo, pero ya no en base a su dimensión mítica, sino a la hipérbole y al humor; es decir, mediante la caricatura cultural. Esa misma parodia etnográfica se extiende al tratamiento de la historia, convertida en material anecdótico de una aldea imaginaria. Sólo falta la advertencia burlona: "cualquier parecido con personas y sucesos conocidos de la realidad americana es pura coincidencia".

El uso del humor y la parodia, asociado a un primitivismo hiperbólico, no solamente añade a la estética del realismo mágico un nuevo elemento que no había sido explotado por autores anteriores. Se trata más bien de una culminación: la descodificación de un código, la desmitificación de un mito literario, que conduce a la parodia posmoderna, al artificio consciente de sí. En su lectura circular de la tradición y de sí misma, ¿representa *Cien años de soledad* el cierre de un ciclo por agotamiento de posibilidades? Al darle un giro hiperbólico a la totalidad cerrada que se insinuaba ya en sus precursores (y de modo incrementado en *Pedro Páramo*); al absorber e ironizar, como *Don Quijote*, los géneros narrativos que se toman en serio, ¿no se convierte por ambas vías en novela caníbal que, como aquéllas, acaba por devorarse a su autor? Como modo de puntualizar, ya que no de resolver estas cuestiones, concluyo este ensayo considerando la condición problemática del realismo mágico hispanoamericano en el ámbito de la posmodernidad.

Me propongo, entonces, en este capítulo, una serie de asomos parciales a la compleja ubicación de *Cien años de soledad* ante los aspectos técnicos, ideológicos e histórico-literarios del realismo mágico, áreas confluentes y escasamente delimitables. Por eso, y porque esta novela suscita por cada solución nuevos problemas, no sugiero más que varios puntos de partida.

La escritura de Melquíades y el secuestro del lector: magias parciales de una perspectiva total

Sería una simplificación engañosa el caracterizar meramente como "primitivo" el punto de vista en *Cien años de soledad*. Ese aspecto tan central de la narración mágico-realista fue siempre problemático y complejo, comenzando porque es principalmente de él que penden (en cualquier narración) los tenues hilos de la verosimilitud y la autoridad. Recuérdese el problema de la doble perspectiva en Carpentier y Asturias: un narrador ilustrado que socava la ideología arcaica de los personajes; luego la solución de Rulfo: supresión del narrador en favor del diálogo endógeno. La tercera posibilidad sería, desde luego, la presencia de un narrador que comparta la mentalidad de los personajes sin contradecir ni comentar su visión de mundo. Pero esto no era tan sencillo, pues ¿cómo podía el autor moderno asumir creíblemente la máscara y la voz de un narrador arcaico? El acceso a la perspectiva arcaica está vedado al narrador moderno por la distancia que supone su misma modernidad. El problema radica en abreviar esa distancia al punto en que se haga admisible un salto de fe, un pacto con el lector o simplemente una prestidigitación de las perspectivas. *Cien años de soledad* persigue todas estas vías de acceso, mediante un punto de vista cambiante que contribuye a la ilusión de "totalidad", la que a su vez refuerza el sabor arcaico de la narración y el aspecto concluso del mundo narrado. Sin embargo, no niega la presencia del autor moderno ni el carácter artificioso de la ficción primitivista. Se trata en fin de una óptica proteica que sólo puede comprenderse si se la divide en sus componentes diferenciables, sin olvidar su carácter orgánico.

El primer indicio de estos componentes no tiene, de hecho, nada de arcaico; por el contrario, responde a la más radical modernidad, a la lectura de la *Metamorfosis* de Kafka. El autor descubre que al entrar de lleno y sin explicaciones a las mayores desproporciones del relato, se fuerza un "pacto lúdico" con el lector (Bravo 1988), quien no tiene más

remedio que aceptar el artificio literario que se le propone, movido por la intriga de ir descifrando las reglas del juego. Ese influjo es notable en las primeras obras del colombiano, donde sí hay una exagerada preocupación por la modernidad técnica, pero la verosimilitud en *Cien años de soledad* no se explica por el simple "pacto", pues lo que prima allí es el esfuerzo por conquistar el asentimiento del lector. Su lectura de Kafka, aunque muy personal, le daría sólo una clave incompleta, no una voz propia.

> Recuerdo la primera frase: "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en la cama convertido en un enorme insecto". Coño, pensé, así hablaba mi abuela (García Márquez 1982, 52).

Su abuela, quien tenía el don del cuentista folklórico popular, era justamente el modelo de narrador arcaico que el autor necesitaba: aquél que comparte la misma visión de mundo que sus personajes sin ser uno de ellos; que cree firmemente en todas las enormidades que cuenta o que oyó contar en su pueblo; y que se presenta como un repositorio de anécdotas y folklor.

> Me contaba las cosas más atroces sin conmoverse, como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias. Usando el mismo método de mi abuela escribí *Cien años de soledad* (1982, 30).

Es decir, el autor descubre un dato curioso del primitivismo: la paradójica modernidad del narrador arcaico, y viceversa; y decide explotar ese juego de espejos a todo lo largo de su novela.

Ese punto de vista del relator arcaico, sostén primario de la narración, es transmitido mediante las más sutiles dimensiones de la voz narrativa: el tono apacible y desinteresado de toda la novela, índice de normalidad en contraste regulador con los portentos que narra; y luego, el ritmo coloquial de la prosa, que le da el carácter oral del cuento folklórico, la anécdota popular o el relato infantil (cf. Gullón 1972). Su autoridad "imperturbable" se afianza en una riqueza y precisión descriptiva, que va más allá del detallismo kafkiano, a un concepto hiperbólico de la exactitud. [1]

[1] Llueve "cuatro años, once meses y dos días"; el hilo de sangre de José Arcadio dibuja un preciso trayecto hasta casa de su madre; necesitará "un ataúd especial de dos metros y treinta centímetros de largo y un metro diez centímetros de ancho"; Santa Sofía de la Piedad derrama una olla de garbanzos que caen en exacta disposición geométrica, augurando la muerte de Amaranta; el coronel escapa "a treinta y dos levantamientos armados, a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento".

Lo insólito es que aquí la hipérbole refuerza la verosimilitud, pues las exageraciones parecen propias de la personalidad del narrador arcaico y de su modo de expresarse y no incursiones en lo irreal. El lector puede descontar sus demasías y quedarse con una realidad que apenas se sale de lo cotidiano; pero a la vez, esa manera hiperbólica va estirando el umbral de la credibilidad para luego deslizar sin mayor contraste ni sorpresa los prodigios. Nótese cómo se prepara y naturaliza el primero de ellos, con el nacimiento de Aureliano: los padres se sorprenden ante su normalidad ("dieron gracias al cielo al comprobar que no tenía ningún órgano de animal") y exageran orgullosos su precocidad ("había llorado en el vientre de su madre y nació con los ojos abiertos"). [2] Notaron que examinaba a la gente "con una curiosidad sin asombro". Claro, así miran todos los bebés, pero es la manera en que se expresa el narrador lo que desfamiliariza las circunstancias más comunes. Ursula olvidó esa mirada hasta un día en que puso una olla en el centro de la mesa y el niño de tres años anunció "Se va a caer"; inmediatamente "inició un movimiento irrevocable hacia el borde, como impulsada por un dinamismo interior, y se despedazó en el suelo" (21). Lo extraordinario apenas sobresale del contexto. Aun así, antes de que el lector pueda decir "me están tomando el pelo", el autor naturaliza el prodigio en la reacción de los personajes: "Ursula, alarmada, le contó el episodio a su marido, pero éste lo interpretó como un fenómeno natural". Ni siquiera José Arcadio, de quien se esperaba una reacción acorde con su imaginación desbordada, le presta atención al suceso, pues se ha acostumbrado al poder natural de los imanes de Melquíades. El lector va perdiendo aliados. Aun a Ursula, baluarte de constancia, realidad y pragmatismo, lo que le molesta no es que se pase por alto el prodigio, sino el que su marido no celebre los talentos de su hijo. De ahí el reproche doméstico a José Arcadio: "Así fue siempre, ajeno a la existencia de sus hijos... demasiado absorto en sus propias especulaciones quiméricas" (22). El prodigio pasa, pues la atención se ha desviado hacia el descubrimiento paulatino de la mentalidad arcaica de los personajes y de la enajenada realidad que se vive en el aislado Macondo.

A partir de este suceso, la magnitud de los prodigios se va incrementando, pero también variando y dosificando a lo largo del relato. Las pocas explicaciones que se ofrecen nunca provienen desde la certeza

[2] Lo de "llorar en el vientre de su madre", dicho sea de paso, es una vieja creencia indígena de la zona andina, documentada en los antiguos incas. Dentro del primitivismo de la novela, el incidente no se sale de lo "normal".

exterior de un narrador omnisciente, sino desde dentro de la comunidad (Levitt 1989, 230). Sin embargo, la personalidad del narrador y su manera hiperbólica ayudan casi siempre a explicar poéticamente los prodigios. La aparición del fantasma de Prudencio Aguiar es en parte una concreción del remordimiento de José Arcadio; las levitaciones del padre Nicasio cuando toma chocolate, una expresión hiperbólica de su paladar y de su carisma evangelizador; la lluvia de flores, una exteriorización poética del sentimiento universal ante los funerales del patriarca; la lluvia de pájaros, un desastre ecológico de la naturaleza voluntariosa que se revela contra el falso progreso de Macondo; así también el diluvio, porque los ingenieros de la bananera habían modificado el cauce de los ríos y alterado el régimen de las lluvias: anticipos progresivos del "huracán bíblico" que había de arrasar el mundo novelesco. Dentro de esas desmesuras cuidadosamente preparadas y parcialmente naturalizadas, que relajan las defensas del lector, surgen los prodigios más escandalosos: la inexplicable asunción de Remedios la bella y los pergaminos proféticos de Melquíades. Más adelante estaré en posición de integrar estos sucesos límites a la lógica del texto. Mas ahora quiero regresar al problema del punto de vista, no sin antes señalar aquí algo de ese "jugar a creer" al que nos invitaba la vieja literatura de lo maravilloso. Es decir, el lector, secuestrado, ha accedido a un nuevo pacto, no ya con el autor real y moderno, sino con el fingido narrador arcaico.

Claro, la voz ingenua del cuentista lego está trastocada por el complejo repertorio técnico de la narración moderna. Por contrapartida, el virtuosismo y la técnica, lejos de hacerse patentes en la retórica y en la ostentación de medios, están ocultos por un velo arcaizante, disimulados por el humor que se finge ingenuo, por la hipérbole campechana o el oportuno prosaísmo popular. Ese ocultamiento de la técnica debido a la presunta ingenuidad de un artista nato es uno de los ideales del primitivismo literario. [3]

La fraseología del relato revela entonces, inicialmente, dos perspectivas opuestas y fundidas en un sólo estilo: un narrador arcaico, pueblerino, creyente, que narra desde dentro de la visión de mundo de los

[3] Véase hasta qué punto convence este ocultamiento al crítico J. S. Brushwood: "[Esta novela] presenta una realidad muy extraña, pero enteramente accesible al lector, ya que no hay barreras creadas por técnicas narrativas difíciles... El autor parece escribir desde la inspiración, usando lo que recuerda combinado con lo que piensa durante el proceso de escribir. Su novela posee un alto nivel de espontaneidad, no un patrón de significado cuidadosamente trabajado" (en Levitt 1989, 227-8).

personajes; y luego, desde fuera, el autor moderno que penetra con sus guiños y que modifica el estilo sencillo del relato folklórico con la compleja utilería de la narración contemporánea. Pero falta algo, un tercer elemento gozne que conjuga y reconcilia a los dos anteriores, que se presentía en la lectura pero carecía de definición. Sólo al final, cuando el último Aureliano descifra la historia de la familia en los pliegos de Melquíades, se confirma que el gitano es ese otro narrador en el que se articulan las dos perspectivas anteriores.

Melquíades puede ver a Macondo desde dentro, porque conoce íntimamente su historia, de principio a fin, y convive con sus habitantes; pero también puede verlo desde fuera, por su calidad de gitano trotamundos, extranjero, forastero. Su visión de alquimista medieval es arcaica, pero a la vez moderna, porque su don profético la coloca en el futuro de los personajes y aun en el presente del lector y la lectura. Con su clarividencia, García Márquez logra superar la limitada óptica del personaje testigo, sin caer en el manido recurso del narrador omnisciente. Más bien consigue ambas cosas: un personaje narrador que no antagoniza la ideología de la aldea; y un testigo omnipresente que atraviesa las siete generaciones de la familia Buendía o la historia americana y universal, porque, al igual que el Orlando de Woolf, es contemporáneo a todas las épocas (cf. Levine 1975, 45-54).

El papel demiúrgico de Melquíades es análogo al del autor: "La solución fue introducir un narrador —que por primera vez soy yo mismo— que estuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela (1982, 28).[4] Como gozne al fin, su segunda función se identifica con la máscara del autor implícito o fingido, en su papel de arcaico narrador folklórico, pues el sabio gitano y sus pergaminos son el vate y sus vaticinios, el griot y la memoria colectiva de la tribu.

> Los niños se asombraron con sus relatos fantásticos. Aureliano, que no tenía entonces más de cinco años, había de recordarlo el resto de su vida... alumbrando con su profunda voz de órgano los territorios más oscuros de la imaginación... José Arcadio, su hermano mayor, había de trasmitir aquella imagen maravillosa, como un recuerdo hereditario, a toda su descendencia (13).

[4] Esta declaración, a propósito de *Crónica de una muerte anunciada*, no es menos pertinente a *Cien años de soledad*, ya que subraya el papel de Melquíades, que es y no es García Márquez.

Las dos perspectivas extremas que convergen en el texto, la del autor moderno y la del narrador arcaico, adquieren figura y concreción en el personaje de Melquíades. Sin embargo, sería erróneo pensar que la voz del gitano absorbe y anula las otras dos, o incluso que predomina en la fraseología del texto. Más de un lector ha sucumbido, por un ligero descuido, ante la tentación de identificar sus pergaminos con la novela misma. Cuando el último Aureliano descifra en ellos su propio presente como en un "espejo hablado", los pergaminos convergen por un instante con la novela, y el lector con Aureliano. Pero novela y pergaminos no son idénticos. Una infinidad de detalles contradice esa hipótesis.[5] Además, la voz narrativa de la novela ya tenía una consistencia propia, independiente de la autoría de Melquíades que sólo se revela al final. A lo que sí fuerza el descubrimiento del Aureliano lector, es a una mirada reinterpretativa sobre todo lo leído. En esa relectura se ve que el punto de vista del gitano siempre estuvo presente en el relato, pero sin monopolizar la perspectiva, ni invalidar las otras dos ópticas que he señalado.

De más está decir que cada una de estas perspectivas tiene su propio juego de concordancias, y propone una lectura relativa y coherente: a) Melquíades como narrador *sui generis* y la novela como traducción de sus pergaminos; b) un narrador arcaico indeterminado en un texto folklórico donde Melquíades es un personaje más, un genio dentro de su lámpara, y sus pergaminos una fórmula de cierre para un relato circular que aplazaba la muerte como *Las mil y una noches*; c) un autor moderno que presenta, para deleite del ocioso lector, un enrevesado juego literario que culmina con el viejo truco de oficio del "manuscrito encontrado", sabiamente reservado como sorpresa final del libro. Pero éstas son sólo lecturas parciales. La perspectiva total y convergente de la novela supone una lectura también total, que desafía la lógica y traspasa las dimensiones diegéticas habituales del discurso narrativo.

No terminan aquí, sin embargo, las complejidades del punto de vista en *Cien años de soledad*. Al contrario de Rulfo, García Márquez no es un maestro del diálogo, sino del relato:

[5] Para empezar, Melquíades no sólo escribió en sánscrito sino en verso. La novela se refiere a los pergaminos con frases excluyentes como "lo escrito en ellos". Nos dice que Aureliano, antes de descifrar el instante que vivía, "dio un salto" en su lectura "impaciente por conocer su propio origen": de haber leído eso en los pergaminos, habría descifrado el instante vivido anticipadamente. La novela habla de Melquíades en tercera persona, lo describe, y lo cita en una voz distinta a la del narrador.

> El diálogo en lengua castellana resulta falso... en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco (1982, 33-34).

De hecho, una de sus firmas como estilista es el rematar las situaciones más complicadas y cuidadosamente preparadas, con el comentario breve y lapidario de algún personaje. Pero todo esto hace que los personajes se expresen mayormente mediante la perspectiva indirecta del narrador, en la que se confunden ambas ideologías hasta hacerse indistinguibles: se crea justamente la ilusión de un narrador endógeno a la cultura arcaica de Macondo. La complejidad reside en que las tres perspectivas narrativas que he mencionado se conjugan en determinados momentos con las de cada personaje, produciendo no sólo un gran número de posibilidades, sino esas prestidigitaciones o deslices casi imperceptibles del punto de vista, que constituyen uno de los mayores logros técnicos del autor. El punto de vista puede girar sobre una sola frase pivote en la que convergen dos o más perspectivas, jugándose simultáneamente con los aspectos directos e indirectos de la enunciación. Ese perspectivismo giroscópico se convierte en método de composición, solapado por la unidad inquebrantada de tono y estilo.

Ahora puede imaginarse una lectura total para esa escritura total. El narrador arcaico y el autor moderno convergen desde la primera línea. Así, la fórmula inicial del cuento folklórico, "Había una vez, hace mucho tiempo...", es transformada en un moderno y vertiginoso manejo de la temporalidad:

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Retrospectivamente, desde el atalaya de los pergaminos descifrados, ese "había de recordar" (tiempo verbal cuidadosamente elegido) se entiende como una remota profecía ya cumplida: es la voz de Melquíades que también converge en el enunciado. La próxima frase incluirá una cuarta perspectiva, la del coronel, que recuerda el Macondo de su niñez. Aquí la visión del narrador se hace indistinguible de la del personaje aldeano:

> Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.

Luego del recurso de ambientación primitiva, se regresa al tono del cuento folklórico, que remonta el asunto al mito de orígenes y sitúa la aldea en un mundo adánico:

> El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.

Aquí está el recurso artístico solapado, el deslice de la perspectiva mediante un giro semántico de la frase pivote: "El mundo era tan reciente" para el *niño* Aureliano, cuya perspectiva (que recuerda de adulto el coronel) abre el relato; natural que a su edad muchas cosas "carecieran" de nombre y tuviera que señalarlas con el dedo. Hábilmente deslizada la óptica del personaje hacia un narrador objetivo, la cotidiana imagen infantil se desrealiza y convierte en visión absoluta e hiperbólica de un Macondo adánico, recién creado o recién descubierto, donde la labor de fundar (o de escribir) comienza con el acto primigenio de nombrar.

Aquí concluye la fórmula de apertura del relato folklórico, y comienza propiamente la narración: "Todos los años" llegaba "una familia de gitanos" trayendo sus "nuevos inventos"... La perspectiva, que parecía presidida por el recuerdo del coronel, se paseará ahora a su gusto entre el narrador trinitario y los personajes, sobre todo los patriarcales José Arcadio y Ursula.

De hecho, el primer capítulo contiene ya todos los aspectos esenciales de la historia de Macondo. Es un resumen embrionario del libro, que concluye como éste, en forma circular, con el encuentro del hielo. El resto de la obra detalla la historia de la aldea y la familia, en una pseudo-crónica subvertida por los constantes presagios y recuerdos de los personajes. El coronel es el primer Aureliano, "primer ser humano que nació en Macondo". Su mirada retrospectiva (que justifica la narración) desde el pelotón de fusilamiento se repetirá en la de Aureliano Segundo a mitad de la novela: "Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo" (159). Esa mirada *re*-visionaria tendrá su complemento final en la lectura total del último Aureliano ante la muerte inminente (por "agotamiento" de su esfuerzo hermenéutico, de la estirpe y del tiempo narrativo de los pergaminos). La totalización del punto de vista, y de la lectura, está rematada por la propia estructura cerrada, circular y totalizante de la novela.

La perspectiva ingenua del niño Aureliano, que va a la feria a ver hielo, es significativa además porque le concede al relato un carácter de cuento infantil. Como el caso del hombre de circo convertido en monstruo

"por desobedecer a sus padres", o aquél del tabernero que tiene una mano quemada "por haberla levantado contra su madre", la novela está llena de niños adultos, comenzando por el coronel, que juega a sus 32 guerras y a sus pescaditos de oro. Ursula lo salvará del pelotón de fusilamiento, castigando a su hijo y a los demás militares como a un grupo de chiquillos de barrio sorprendidos en una travesura. Todos, grandes y chicos, son deslumbrados por los relatos de Melquíades. Ese carácter de cuento ya infantil ya folklórico se justifica perfectamente dentro de la óptica del narrador pueblerino, pues en el niño Aureliano se revela otro nivel de evocación que ha dejado su huella en la novela: el del niño Gabriel García Márquez escuchando a su abuela; confabulado, desde luego, con ese otro niño que cada lector lleva dentro, al que el texto apela con cierta frecuencia. La ironía está en que toda la perspectiva ingenua del narrador popular, así como el artificio de los pergaminos proféticos de Melquíades, se halla vinculada a un juego infantil entre el autor y el lector, dentro del mismo "pacto lúdico" que se pretendía superar.

Es que el establecer una verosimilitud provisional mediante un pacto con el lector equivale a aceptar la imposibilidad de ganarse enteramente su asentimiento por los medios convencionales de la persuasión ficcional. Aquí el autor ha abandonado el intento de negar su propia presencia en el texto, y en lugar de disimularla la señala con deliberados guiños que procuran la complicidad de un lector al que presiente más escéptico que el de apenas una generación atrás: un lector posmoderno. Se crea, en efecto, una imagen manierista similar a la de Velázquez en *Las meninas*, donde el cuadro incluye al pintor en pleno proceso de pintarlo. Ya señalé entre esos guiños un fabuloso vaticinio de Melquíades que el lector reconoce como la televisión común; pero a justo título también lo son todos los "nuevos inventos" que deslumbran a Macondo, pues el cómplice lector es el único que los ve, desde su ventajosa modernidad, como los ridículos anacronismos que son.

Otro género de guiños delata la presencia autorial cuando el narrador y los personajes hacen comentarios indirectos, y a veces irónicos, sobre el propio mecanismo de la ficción. En ellos la frase pivote se ha tornado en autorreflexión. Cuando Macondo se llena de pájaros, Ursula se tapa los oídos "para no perder el sentido de la realidad". Al ver repetidos los destinos de la familia, la matriarca hará a menudo un comentario estructural: "el tiempo gira en redondo". Al final, Aureliano vislumbra que la clave de todo "radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un

siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante" (350).

Menos aun han de olvidarse las referencias a personajes de otras novelas: el Rocamadour de Cortázar, el Artemio Cruz de Fuentes, el Víctor Hugues de Carpentier; pues el más eficaz de los guiños autoriales es precisamente la construcción de una alegoría de la lectura, que es el último secuestro del lector.

> Cuando [José Arcadio Buendía] se hizo experto en el uso y manejo de los instrumentos [de navegación que le proporcionó Melquíades], tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete (11).

El autor nos promete el mismo premio, si sólo accedemos al espacio de la lectura, mediante el manejo del prodigioso instrumento de la imaginación. El "desciframiento" de los pergaminos completará esa alegoría, pero también sellará el pacto; y si el buen lector de veras ha aceptado el convite, tendrá entonces por recompensa, la fulminante sensación de estar leyendo el Apocalipsis momentos antes del fin del mundo, del mundo novelesco, claro.

"Una ciudad ruinosa con paredes de espejo", Macondo y América: la escritura de la historia como etnografía imaginaria

Aun el lector incrédulo tiene su espacio en *Cien años de soledad*, el espacio de la significación, el orden de relaciones entre la fantasía y la realidad. Esa dimensión alegórica, que "naturaliza" la lectura en refuerzo de la verosimilitud, es lo que mejor distingue al realismo mágico de otras narraciones de lo sobrenatural. Cierto es que el realismo mágico guarda una estrecha relación con la literatura de lo maravilloso; nos presenta un "mundo otro", de leyes propias y coherencia primitiva, donde el milagro es natural. Los elementos del cuento folkórico, infantil o de hadas no le son ajenos, porque guardan en su seno el atavismo de una visión primitiva del mundo. No sorprende que *Cien años de soledad* los tome prestados. Sin embargo, en lo puramente "maravilloso" no hay alegoría, el "mundo otro" existe en sí mismo, cuando en el realismo mágico existe sólo en función de "este mundo". Luego, si la alegoría pura, digamos la fábula, personifica ideas abstractas, la alegoría histórica funciona más bien a la inversa: el "mundo otro", Macondo, es la abstracción que personifica una

realidad histórica concreta, de la que constituye, por lo mismo, una interpretación poética.

La clave semántica de esa alegoría radica en la construcción de Macondo como interpretación antropológica de la historia americana. Al igual que en los relatos etnográficos, la historia de los eventos particulares, como discurso de diferencias específicas, es llevada a un plano abstracto de semejanzas (Clifford 1986) con los patrones humanos universales, produciendo así la impresión de significado histórico.

Para empezar, la alegoría histórica delata de por sí, bajo el ingenuo narrador arcaico, la presencia del autor moderno como intérprete. García Márquez sabe que sus máscaras autoriales no consiguen ocultarlo totalmente, y decide incorporarse paródicamente a la ecuación del texto. Esa incorporación, empero, no es nada ingenua. La interpretación de la historia se halla cifrada en el espacio alegórico de Macondo, mas no directamente, sino de modo irónico. Y es que al lado de lo maravilloso, del relato folklórico o infantil que convenían al narrador ingenuo, el autor moderno presenta en Macondo un espejismo, una visión engañosa de América, mediatizada por la parodia del discurso histórico, científico y antropológico, reducido a su expresión más arcaica y dudosa: la crónica de navegantes y exploradores. Entre esas lecturas favoritas del autor, resaltan dos modelos: Pigafetta, cronista de Magallanes; y Humboldt, explorador científico de la región equinoccial.[6] Melquíades es mezcla de ambos, navegante y científico. Recuérdese que fue él quien inspiró con sus relatos, instrumentos y mapas renacentistas la navegación por la selva en pos de una imposible ruta al mar; y que mientras trabajaba en sus pergaminos murmuraba el nombre de "Humboldt", ajeno a la caricatura de la ciencia que suponía su anacrónico oficio de alquimista. Los pergaminos son su memorial de expediciones a Macondo. Ese remedo de la crónica,

[6] "Uno de mis libros favoritos de siempre ha sido *El primer viaje en torno del globo*, del italiano Antonio Pigafetta, que acompañó a Magallanes... dice que vio en el Brasil unos pájaros que no tenían cola, otros que... no tenían patas... que vio cerdos con el ombligo en la espalda... habló de un animal que tenía cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y cola y relincho de caballo [el guanaco]... contó la historia de cómo hallaron al primer gigante de la Patagonia, y de cómo éste se desmayó cuando vio su propia cara en un espejo que le pusieron delante"(1980, 5). Sobre Pigafetta y el realismo mágico de *Cien años de soledad*, véase a Robles (1985); sobre la Crónica de Indias y la novela, a Zavala (1972); sobre Humboldt, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Mundo*, a González Echevarría (1984).

que compite con las demás máscaras de la novela, justifica las alusiones históricas, pero ironiza su interpretación.

Vale decir que la confección de Macondo, la alegoría histórica y su interpretación están mediatizadas por ese aspecto de crónica novelada, y que por su intención paródica, muchos de los elementos de esa alegoría significan lo opuesto de lo que representan. Hecha esta advertencia, hay que añadir que de esa visión deslumbrada y poco fiable de la geografía, botánica, zoología y antropología de América, mezcla de observación precientífica, de imaginación, y de míticas lecturas de viajes fantásticos (Homero, Plinio, Marco Polo, Colón), en fin, de todo el espíritu de la crónica, procede esa visión humana de la novela, que tiene el aspecto fundamental de una "etnografía imaginaria".

En su provocativa teoría sobre la novela latinoamericana como "mito y archivo", González Echevarría (1984, 1990) ofrece a este propósito un argumento valedero: ya que la novela (según Bakhtín) no posee forma genérica fija ni propia, remeda la de aquellos documentos a los que la sociedad de cada época otorga mayor autoridad y crédito. En el siglo XVI, eran las crónicas o cartas de relación, por su condición de historia testimonial "vista y vivida"; su lenguaje notarial y carácter oficial daban definición y existencia jurídica a vidas y territorios. En el XIX, es la autoridad científica la que dota de una nueva fe a los numerosos relatos de viajes, de Darwin a Humboldt, que constituyeron para Europa un "segundo descubrimiento" de América, donde los científicos eran los nuevos cronistas. En el siglo XX, "el documento portador de verdad que la novela remeda es ahora el tratado antropológico". "La antropología es el elemento mediador en la novela latinoamericana moderna". Se trata de "des-escribir" y "re-escribir" la historia desde una perspectiva antropológica. El escritor latinoamericano, inconforme con las versiones oficiales, rescribe la historia como mito. Según el crítico, la obra que mejor encarna ese proceso es justamente *Cien años de soledad*.

Sin tergiversar el elegante orden de esa teoría (autoridad histórico-jurídica, científica, antropológica), quisiera señalar algunas complicaciones relevantes a mi propia lectura. La antropología tiene en sí una historia curiosa que la hace muy afín al género de la novela, en que nunca tuvo autoridad propia. En sus inicios (Inglaterra, circa 1820) era una rama del derecho consuetudinario que estudiaba el origen de las instituciones morales y sociales (Morgan, McLennan). Luego se hizo "científica" bajo autoridad del evolucionismo biológico (Tylor, Frazer). En Francia se apoyó en la sociología y el sicoanálisis (Durkheim, Van Gennep, Mauss, Malinowsky), y luego en la lingüística (Lévi-Strauss). En Alemania y

América apeló al historicismo (Boas, Rivers, Radcliff-Brown, Freyre). Recientemente su autoridad ha entrado en crisis y ha buscado nada menos que en la literatura y la narratología las herramientas críticas para llevar a cabo la revisión de su propia escritura (Clifford, Fabian, Geertz). ¿Y qué decir, no del tratado antropológico sino de su simiente, el relato etnográfico? Aquí las diferencias se anulan aún más, pues su origen no es otro que la crónica de viajes: viajeros, cronistas, misioneros y exploradores, fueron los primeros etnógrafos aficionados. De hecho, el antropólogo que más ha influido en el concepto convencional (popular, artístico y científico) del hombre "primitivo" nunca tuvo que conocer una tribu ni llevar a cabo trabajo de campo alguno. Me refiero a Lucien Lévy-Bruhl, que levantó a principios de siglo una impresionante obra, apoyado tanto en las dichas crónicas de viajes como en los testimonios de sus colegas. A él debemos todos los conceptos falaces —"mentalidad primitiva", "pensamiento prelógico", "participación mística", "fluidez ontológica"— sin los cuales no podríamos distinguir al primitivo de nosotros mismos, ni entender el arte primitivista o la estética del realismo mágico. Es cierto que la antropología ya no representa la otredad con la misma fantasía desnuda que las crónicas, no habla de hombres con rabo como Vespucio, de sirenas en el Orinoco como Colón, o de cerdos con el ombligo en la espalda como Pigafetta: porque nuestra época sólo acepta las fantasías si vienen debidamente vestidas de doctas abstracciones.

Estos sofismas ayudan a ilustrar dos puntos importantes en mi lectura: primero, que la crónica colonial, el relato de viajeros (comerciantes, aventureros, misioneros, científicos o exploradores), y la etnografía, no sólo ostentan histórica y discursivamente una semejanza familiar, sino que convergen indistintamente en la novela; segundo, que en *Cien años de soledad*, la función de la crónica es reducir, en la escala de la parodia, todo discurso sobre América —histórico, jurídico, científico, y aun el etnográfico— a un común denominador: el deslumbramiento de los cronistas, de los Vespucios, de los Colones, de los Pigafettas. La antropología tampoco se salva. Es cierto que Asturias y Carpentier apelaron con éxito en otros tiempos a su autoridad. Esto es menos cierto de Rulfo, cuya visión es más bien poética. Pero al llegar a García Márquez, la modernidad, el período de las grandes teorías, ya ha pasado; y en la posmodernidad no queda en pie autoridad a la que apelar. Sólo queda la parodia de las "autoridades" que no lo fueron, y la imaginación literaria que se afirma tan autorizada como cualquier otra para decir la verdad. Esta "condición posmoderna" es una limitación sólo para la literatura que aspira a discurso magisterial remedando discursos magisteriales. Pero al

lado de esa tendencia autoritaria, ha habido otra, acaso más divertida: el prurito de la especulación, de adentrarse en las lagunas del pensamiento científico o histórico para proponer lo que Borges (siguiendo a Cervantes) llama "conjeturas verosímiles". Para esa literatura la parodia de autoridades es una liberación: la apertura de nuevas lagunas al buceo de la imaginación. García Márquez sólo escogió para el suyo dos mares muy oscuros, el de la historia americana y el de la interpretación antropológica.

En su novela, la parodia de las "autoridades" es, de hecho, sistemática. Sobre lo histórico-jurídico, véase sólo la masacre de obreros (basada en un acontecimiento real), que un tribunal declaró inexistente y que nunca figuró en los textos escolares (cf. Roy 1974, Mena 1972). La ciencia no sólo es reducida a la alquimia, sino que representa para Macondo, en el mejor de los casos, una diversión (los inventos de Melquíades), y en el peor de ellos un arma de explotación y destrucción (la tecnología de la bananera). La antropología —ya lo sabemos— no es sino pergamino de gitanos. Sólo se salva la imaginación, única autoridad intacta en el texto, pues para García Márquez "toda buena novela debía ser una transposición poética de la realidad" (1982, 60).

La etnografía imaginaria cumple, sin embargo, una función poética importante: organiza y redondea la caracterización de Macondo, no como lugar sino como cultura. Como la anatomía a la escultura, la etnografía es la base de la aproximación narrativa al mundo de Macondo. Su modelo social es la tribu, el aislamiento de un grupo étnico homogéneo, organizado en torno al clan de los Buendía, que se constituye en una aldea autárquica de artesanía rudimentaria. La caracterización (que en cierto modo estructura todo el relato) consiste en ir definiendo la sociedad de Macondo de acuerdo a las categorías más clásicas de la antropología. [7]

Se establece la línea patriarcal de parentesco y onomástica; pero la especialización (hombres quiméricos ocupados de proyectos estratégicos

[7] La monografía antropológica moderna responde a convenciones de género, fundadas por Malinowski, para la representación de culturas ajenas. El género antropológico adquirió en sus seguidores un formato cada vez más rígido, con un orden de contenido estricto y nunca cuestionado: "el entorno físico firmemente primero, la religión vagamente al final, el parentesco y la organización social de modo determinante al centro" (Boon 1983, 138-9). El resultado es que culturas radicalmente diferentes son representadas en libros muy similares. Ese formato convencional sirve al proyecto funcionalista de la antropología: reconciliar la descripción de una cultura única con los imperativos de una disciplina comparatista y generalizadora (véanse también: Boon 1982, Atkinson 1990).

y guerras, mujeres de espíritu pragmático y táctico que ejercen el control doméstico desde la importantísima práctica de la crianza) afirma el patrón matriarcal subyacente. A partir del tabú del incesto se establece el principio de la exogamia que (aunque dificultada por el aislamiento) va fomentando la diversidad y el patrón característico que convierte la tribu en aldea y la aldea en pueblo. El rito de iniciación de los jóvenes a la adultez es sobre todo una iniciación sexual, de la que se encarga —como en muchas sociedades primitivas— una mujer mayor (Pilar Ternera, Petra Cotes, Amaranta Ursula). Dentro de estos grandes patrones se van insertando los numerosos ritos, prácticas y episodios cotidianos, en los que, por momentos, la visión antropológica quisiera hallar alguna trascendencia mítica.

Pero la parodia de ello se establece desde el principio. En el trayecto por la selva, el patriarca José Arcadio Buendía tuvo un sueño profético, "que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruinosa con casas de paredes de espejo" (28). Preguntó, y le contestaron con un nombre "que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo". Ahí fundaron la aldea. El Mito de la Fundación (común a las culturas sedentarias y a sus textos originarios) cumple una función importantísima: mediante la autoridad de un signo divino (aquí el sueño del patriarca), la tribu establece para siempre su derecho totémico a la tierra de origen. La burla de la antropología, que postula significados míticos en cualquier gesto, radica en que el verdadero origen de Macondo era un suceso mucho más pedestre: una pelea de gallos. [8] Detrás de los supuestos "mitos" de la novela, suele haber una realidad prosaica, pues la historia de Macondo es en el fondo la del *mito degradado*.

De cualquier modo, la visión etnográfica y paródica está ahí, muy decisivamente como estrategia caracterizadora, comenzando por la perspectiva exógena / endógena del etnógrafo Melquíades. No es difícil ver en él al extranjero universal que viene anualmente a convivir con los aldeanos para escribir un tratado que vincula sus hechos con los mitos universales, y que será puro "griego" para aquéllos, mientras su condición cultural no les permita verse a sí mismos desde afuera. El "desciframiento" de los pergaminos (y de sí mismos), luego de varias

[8] Todo Riohacha sabía que Ursula, por ignorancia aldeana, le negaba el sexo al marido desde la boda, aduciendo la patraña del incesto y la cola de cerdo. "Te felicito", gritó el mal perdedor, Prudencio Aguilar. "A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer" (26). José Arcadio tuvo que matarlo, y al cabo el remordimiento (o el bochorno público) los hizo huir y fundar Macondo.

"tentativas prematuras", representa un proceso histórico de autoconciencia (Spengler) que supone la destrucción definitiva de su condición aldeana original. La llegada del etnógrafo es ya un primer contacto con el mundo moderno y el comienzo de un proceso inexorable hacia la pérdida de la inocencia. Melquíades es ese hombre moderno y tecnificado, "gitano" y "chamán" para nadie, excepto para el lector desprevenido, y por supuesto para los macondinos que así lo ven. La novela lo disfraza por dos buenas razones: porque los aldeanos necesitan incorporarlo gnoseológicamente al único mundo que conocen, el primitivo, y carecen de punto de referencia para concebir al forastero en otros términos; y luego, porque Melquíades (el autor) se ha disfrazado intelectualmente en su tratado etnográfico para identificarse con su objeto de estudio. Ese etnógrafo "protector" de la tribu, al "descubrirla" (describirla para sus contemporáneos), ha trazado a pesar suyo la ruta de la penetración y el mapa de la "conquista" para los intereses foráneos. Así los "gitanos" dan paso a la compañía bananera, y los macondinos incautos asocian a ambos sin sospechar los diversos intereses, ni que la ciencia pudiera tener otro objetivo (conocer para dominar) que no era exactamente el de hallar la piedra filosofal.

La visión etnográfica de la historia fue siempre una de las bases del ensayo latinoamericano de interpretación nacional, comenzando por el *Facundo* (1845) de Sarmiento. Su raigambre en la crónica de viajes se advierte en *Una excursión a los indios ranqueles* (1879) de Lucio V. Mansilla. Dentro de esa tradición argentina y continental, se sitúa la *Radiografía de la pampa* (1933) de Martínez Estrada, obra conocidísima que contiene ya todos los elementos de la visión de América que en forma novelada aparecen en *Cien años de soledad*. Martínez Estrada es de los primeros en ver a América, a partir de las crónicas, como mito degradado.

> Navegando tantos días y tantas noches... llegaban prevenidos contra la muy simple y pobre realidad de América. Ya la traían poblada de monstruos, de dificultades y de riquezas. Ya América era, al desembarco, una desilusión de golpe; un contraste que enardecía el cálculo frustrado y que inclinaba a recuperar la merma de la ilusión mediante la sublimación del bien obtenido... De una a otra expedición se hallaban escombros y de nuevo la realidad del suelo cubriendo la realidad de la utopía (1976, 10).

Para Martínez Estrada, la historia de América es la de la distancia entre el deseo y la realidad. El mito épico fabulador no cede ante la desilusión, sino que convierte lo prosaico en espejismo, en proyectos inútiles que no se avienen a la tierra, y ulteriormente en el (auto)engaño hecho institución. "Trapalanda" llama el ensayista a esa falsa utopía de

América, "quimérico territorio" que el novelista llamaría "Macondo: una ciudad ruinosa con paredes de espejo", porque ruina y espejo son los símbolos de esa alegoría que reduce la historia social a ciclo natural ("la realidad del suelo cubriendo la realidad de la utopía"); "pues estaba previsto —concluye la novela— que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres..." (351). Y es que detrás del espejismo estaba la realidad americana como simple extensión desoladora; pampa o selva, "es la tierra en que el hombre está sólo como un ser abstracto que hubiera de recomenzar la historia de la especie —o de concluirla" (Martínez Estrada 12). Por esa soledad, ignorante del mundo, la estirpe de los Buendía estaba destinada a repetir, sin saberlo, la historia de la humanidad, desde el Génesis hasta el Apocalipsis.

Remedios la bella y "cola de cerdo": la alegoría irónica como épica familiar

Es cierto que al centro de su visión alegórica, la novela nos ofrece un esquema fragmentario de las etapas históricas del continente, desde el descubrimiento hasta la neocolonia (Dorfman 1970; González Echevarría 1984). Está en ese plano el lazo primario entre fantasía y realidad, y el núcleo de significación de la obra. Sin embargo, su interpretación depende de otros marcos de referencia extratextual; el plano continental es una realidad media, relativa a otros dos vínculos con lo real: el plano personal del autor y el ecuménico (mítico-universal) representado por Melquíades. Esa totalidad referencial, cifrada en Macondo y sus "paredes de espejo", es uno de los rasgos más característicos de *Cien años de soledad*.

Lo personal es fuente embrionaria de episodios, personajes, tono, visión y hasta concepción de la novela. Se sabe que muchos personajes están basados en parientes y conocidos del autor, y que sólo los más allegados pueden advertir el retrato, la caricatura o la mezcla de atributos y personalidades reales (a la vez, cualquier lector hispanoamericano reconocerá en ellos a su propia comunidad). El recuerdo de los abuelos es fundamental en Ursula, José Arcadio y el coronel. Macondo mismo refleja su Aracataca natal, con su ciclo de relativo auge y estrepitosa decadencia, típico de tantos pueblos y regiones de América Latina (Vargas Llosa 1971). Como en Rulfo, las vivencias de la niñez (que sometidas a la reflexión prefiguran una visión sociohistórica) autorizan la narración de

un mundo provinciano, al tiempo que el proceso mitificador y subliminal de la memoria lo primitiviza y universaliza.

Al otro extremo, la novela nos remite a los mitos bíblicos (cf. Gullón 1972). La realidad de referencia es aquí la historia universal, Génesis-Apocalipsis. En medio de la selva genésica, la pareja fundacional, desafiando el pecado original del incesto, levanta un poblado adánico donde las cosas carecen de nombre y donde aun nadie había muerto. La expedición fundadora es también un Éxodo desde Riohacha hasta "una tierra que nadie les había prometido", una selva pantanosa y hostil, que hará caer sobre Macondo las plagas de Egipto y el Diluvio, hasta su exterminio en un "huracán bíblico". Sólo la secuencia intermedia de esa historia universal ha sido alterada, porque el Testamento del demiurgo Melquíades "no había ordenado los hechos en el tiempo de los hombres". La totalización bíblica del tiempo establece el marco conceptual desde el cual se interpreta la historia americana y se la rescribe como mito. Aquí, la Biblia es, después de todo, la más grande de las crónicas.

Esos tres planos referenciales encuentran un módulo narrativo común en la épica familiar. La historia de los Buendía noveliza la experiencia personal del autor; alude incansablemente a la genealogía bíblica y universal; pero además, como historia de procreación y población de un territorio, este *romance* familiar alegoriza la tentativa de fundación nacional y continental.

Si la referencia bíblica Génesis-Apocalipsis juega un papel estructurador en la obra, y la fuente personal Aracataca-Macondo autoriza el discurso provinciano, la función menos obvia de esos planos es la de darle un significado a los tropos históricos de la alegoría Familia-Nación. Como en Rulfo, la experiencia individual y la universal son sólo polos, lo concreto y lo abstracto, puntos de apoyo para llegar al significado medio, la historia nacional y continental, que es donde comúnmente transcurre la vivencia intelectual del novelista latinoamericano. Aun los episodios más fantásticos en la vida de los Buendía adquieren en ese entrejuego de marcos referenciales el significado que los justifica. Consideraré el más celebrado y menos comprendido: la "asunción" de Remedios la bella, cuyo sentido es clave de la visión de América en la novela.

Remedios tiene su origen, desde luego, en la experiencia personal del autor: "¿El hecho real? Una señora cuya nieta se había fugado en la madrugada y que para ocultar esta fuga, decidió correr la voz de que se había ido al cielo". La ingenuidad de aldea es parodiada por la literalidad: "Entonces se me ocurrió hacerla subir al cielo en cuerpo y alma" (1982,

37). Evidentemente, la muchacha se había fugado con un amante. Se da así una inversión del sentido bíblico y de su alusión a la Asunción de la Virgen. Es decir, la pérdida de la virginidad se representa por lo opuesto. La anécdota extratextual de la fuga clarifica el episodio, pero no es esencial para su interpretación, pues la novela añade:

> Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación... La mayoría creyó en el milagro; y hasta se encendieron velas y se rezaron novenarios (205).

En el personaje se prefiguraba la contradicción: por un lado su inocencia y su pureza virginal cuando niña; y por otro, el olor animal de hembra en celo que la precede en la pubertad y que enloquece de deseo a los hombres.

Para comprender el misterio de Remedios la bella, hay que recordar que García Márquez ha hablado de la Biblia como obra literaria donde ocurren cosas fantásticas, y de los misterios de la Santísima Trinidad y de la Inmaculada Concepción como los pináculos imaginativos de la fe. Esto hace sospechar que lo bíblico en la novela va más allá de lo previsto por la crítica. Para empezar, las tres perspectivas autoriales que antes describí, fundidas en una, ¿qué son sino una imagen demiúrgica de la Trinidad, que reemplaza al narrador omnisciente del texto "monoteísta"? En el personaje de Remedios la bella se confirma esa idea de la realidad en la novela, no precisamente como misterio o contradicción, sino como trampa y engaño:

> Ursula, por su parte, le agradecía a Dios que hubiera premiado a la familia con una criatura de una pureza excepcional, pero al mismo tiempo la conturbaba su hermosura, porque le parecía una virtud contradictoria, una trampa diabólica en el centro de la candidez (172).

Por eso en la asunción de Remedios no hay intención iconoclasta. El episodio no desvirtúa a la Virgen sino al personaje. Remedios es una falsa virgen, primero porque deja de serlo, y luego porque no concibe. El autor pudo presentar una Aparición de tantas que pueblan el folklor religioso latinoamericano, pero necesitaba una virgen falsa. ¿Por qué?

Es aquí que la oposición entre realidad personal y realidad mítica comienza a resolverse en interpretación histórica. Si se mira ahora todo el marco bíblico, se verá en él un paralelo irónico, una imagen invertida de la realidad en el espejo de la imaginación: Macondo es un edén degradado, un pueblo polvoriento en medio de la selva impenetrable; Melquíades

es una trinidad demiúrgica y sus pergaminos un testamento apócrifo, engañoso y confuso; el huracán arrasador es un apocalipsis vacío, sin juicio final ni redención. Sólo las penurias del éxodo, las plagas, el diluvio, lo negativo, aparecen con toda la fuerza de su valor literal. El objeto de todo ese contraste bíblico no es otro que el de ver a Macondo y a toda la historia de América *sub specie aeternitatis* como un mito degradado. En ese esquema, faltaban los personajes bíblicos más importantes: la virgen y el niño mesías prometido por el profeta Isaías ("Melquíades") al "pueblo elegido". La primera es Remedios, y el segundo nace con cola de cerdo y lo devoran las hormigas.

Remedios la bella es la Patrona de Macondo. Su importancia como imagen degradada de la Virgen, consiste en ser el vínculo semántico que hace de "cola de cerdo", no un mero producto del tabú incestual, sino una imagen degradada del Mesías. Considérese que, antropológicamente, la Concepción debía ser "Inmaculada", no porque la Biblia condenase la procreación sexual como "manchada", sino porque el Mesías no podía proceder de la remota pareja incestuosa, heredando la misma "mancha" original que venía a borrar con su nacimiento. Era necesario un acto redentor, una ruptura simbólica de la línea universal de parentesco sanguíneo con Adán y Eva, y es en ese sentido que debía ser "concebido sin pecado". La novela necesitaba una falsa Virgen de los Remedios que nada remediara, que frustrara con su asunción/fuga la posibilidad de una inmaculada concepción, para vincular todo el tema del incesto con el sentido antropológico del mito mesiánico. Al frustrarse la "inmaculada" ruptura del parentesco humano, se transmite la "mancha" original hasta el agotamiento genético de la especie irredenta en "cola de cerdo", el anti-mesías.

Ya Ursula se había rehusado a consumar su matrimonio durante largos meses por temor al engendro, pero la inmaculada concepción nunca se produjo, y cuando accedió tuvo hijos normales, porque no era ella la *elegida*. Remedios la bella, que sí parecía serlo, estaba en constante peligro. Así, cuando llegan a Macondo los 17 Aurelianos forasteros, hijos del coronel, Ursula se estremeció con un "espanto olvidado", y le dijo a su bisnieta: "Abre bien los ojos. Con cualquiera de ellos, los hijos te saldrán con cola de puerco". Los 17 Aurelianos "manchados" con la indeleble cruz de ceniza en la frente serían aniquilados en una sola noche como por designio de un invisible Herodes. Mientras tanto, Ursula, que "decidió apartarla del mundo, preservarla de toda tentación terrenal", no contaba con que Remedios iba a ser electa reina en el "pandemónium" de un carnaval. Su hermano, Aureliano Segundo, tuvo que traer un cura

"para que convenciera a Ursula de que el carnaval no era una fiesta pagana, como ella decía, sino una tradición católica". Por fin dio el consentimiento para la coronación, y Remedios la bella fue llevada en santa procesión con su manto y su corona, como una virgen en medio del dionisíaco rito de la fertilidad. Apareció entonces a disputarle el lugar otra virgen impostora "que parecía investida de una autoridad legítima, y no simplemente de una soberanía de lentejuelas y papel crespón". Aureliano Segundo las sentó "salomónicamente en el mismo pedestal". Fernanda, la "reina intrusa" que luego se casaría con él, reemplazó no sólo a Remedios, sino a Ursula en el papel matriarcal. También ella se rehusó a consumar su matrimonio, y cuando por fin accedió por medio de un ojal en su camisón blanco, continuó la línea que la convertiría en abuela de "cola de cerdo". La asunción/fuga de Remedios la bella había sellado el destino de la estirpe.

Como la Susana San Juan de Rulfo, Remedios la bella "no era un ser de este mundo" (172). La alusión es deliberada, pues de la locura de aquélla y del retraso mental de ésta procedía una misma pureza destructora de linajes. Con Susana, se agota el ímpetu procreador del patriarca, y Comala muere sin posibilidad de redención. Tampoco Macondo tendrá "una segunda oportunidad sobre la tierra". Esa aniquilación de los Buendía por fuerzas telúricas alude al final de *La vorágine*, "Se los tragó la selva"; y contrasta con la segunda gran novela de la selva, *Canaima*, cuyo protagonista deja al final un hijo. Si la salvación está atada a la procreación, es porque en todos estos casos se trata de una salvación en el sentido histórico. Por eso al centro de la alegoría histórica en la novela latinoamericana se halla el mito mesiánico, o su frustración. El redentor histórico esperado del pueblo es el Libertador, revolucionario o refor-mista, que encontramos en Gaspar Ilóm y en el hijo que le sobrevive al final de *Hombres de maíz* o en la sucesión Mackandal-Ti Noel en *El reino de este mundo*. La presencia del mito subraya la necesidad y esperanza de cambio; su frustración en *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* es sólo un modo más amargo de enjuiciamiento y condena de una misma historia que se repite sin verdadera alteración.

Se ha dicho que la novela no usa los acontecimientos históricos para estructurar el tiempo, sino que lo define bajo un concepto bíblico, genealógico (Levine 1970, 574). Justamente, la genealogía, que en la Biblia conduce directamente al Mesías, en la epopeya circular de los Buendía desemboca en "cola de cerdo", final de tirabuzón que es imagen del tiempo. Y es que el mito mesiánico es lo que distingue la tradición

judeo-cristiana de las religiones llamadas "primitivas", en las que los dioses no regresan a redimir sino a exigir sacrificios regeneradores. En el tiempo cristiano que fluye lineal de Creación a Salvación (Eliade 1959), la venida redentora del Mesías es el momento de avance histórico decisivo, sin el cual todo sería repetición mítica hasta el agotamiento. Su frustración en la novela es la razón de esa circularidad: "la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje" (334).

Pero *Cien años de soledad* no sólo condena la historia misma, sino una actitud endémica en el pueblo: el olvido. Curiosamente es una india jíbara que huye de la enfermedad de su tribu quien contagia a Macondo de la "fiebre del insomnio", lo que lleva al olvido de la historia, aun en la masacre de tres mil obreros del banano. Macondo es un pueblo que nace, transcurre y muere en el olvido, al margen de la historia que lo devora. Su sino es la anti-historia, la crónica del olvido y de la intrascendencia.

Para García Márquez la solución no es el regreso a la falsa Arcadia, ni a una ingenua felicidad primitiva. Al contrario, la tragedia de Macondo, del olvido histórico a la repetición inconsciente e intrascendente, es la de un continente rezagado, sorprendido por la historia cuando aun no había dejado de ser aldea. No creo ver aquí la "glorificación del subdesarrollo" que algunos le han censurado al realismo mágico. La frase un tanto cruel con la que termina la novela —"las estirpes condenadas a *Cien años de soledad* no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra"— recuerda otra, no menos lapidaria, de José Martí: "lo que quede de aldea en América ha de despertar".

Mas si Macondo es un microcosmos de América, continente del mestizaje y las migraciones, ¿por qué el contradictorio tema del incesto? Curiosamente, no hay incesto real en la novela. [9] Sin embargo, el incesto

[9] José Arcadio y Ursula no eran "primos entre sí"; sus antepasados, un comerciante aragonés y un criollo cultivador de tabaco, sólo eran socios; "Varios siglos más tarde, el tataranieto del criollo se casó con la tataranieta del aragonés" (24). José Arcadio, hijo protomacho que le arrebató la novia (Rebeca) al extranjero afeminado (Pietro Crespi), vivió con ella creyéndola hermana; pero "El padre Nicanor reveló en el sermón del domingo que José Arcadio y Rebeca no eran hermanos" (86). Aureliano creyó lo mismo de Amaranta Ursula; luego coligió por los pergaminos que quizás era su tía; pero un párroco le dijo: "no te mates buscando [tu origen]... Hace muchos años hubo aquí una calle que se llamaba [Aureliano Buendía], y por esos entonces la gente tenía la costumbre de ponerles a los hijos los nombres de las calles" (344).

es tema inseparable del momento fundacional, simbolizado en la pareja primigenia. [10] *Cien años de soledad* canibaliza aquí los *romances* del siglo XIX, que se caracterizaban por la alegoría Familia-Nación dentro del momento fundacional de la Independencia latinoamericana. El tema del incesto se halla no sólo en *María* (1867), la novela nacional colombiana, sino en *Cecilia Valdés* (1839, 1882), *Sab* (1841), *Iracema* (1865), *Enriquillo* (1882), *Cumandá* (1887), *Aves sin nido* (1889), y otras. La pareja, a menudo ínter-racial, representaba la unificación nacional, desafiando castas o cánones sociales; pero en la sociedad esclavista y romántica, los amantes resultaban hermanos de padre, de modo que el propio mestizaje, lejos de garantizar la exogamia, se teñía del espectro incestual. Por el incesto, la nación no podía fundarse. [11]

El acto de fundar y poblar es siempre, de algún modo, una transgresión. Había que borrar el pasado colonial y comenzar de nuevo: expulsado el conquistador ilegítimo, y sin una genealogía propia que lo atara a la Tierra, el criollo blanco debía restablecer su legitimidad en el Nuevo Mundo, poblando, estableciendo un derecho generativo en lugar de genealógico (Sommer 1993, 15). En *Cien años de soledad*, el derecho

[10] El fundamento primitivista del tema del incesto es ilustrado elocuentemente por el *Emilio* de Rousseau, cuya influencia en la novela romántica americana fue determinante. Basado en relatos de viaje mayormente americanos, y en sus propias conclusiones, Rousseau concebía el incesto como parte del "estado natural" del hombre, en base a dos características "primitivas": la general libertad precultural o ausencia de reglas, en este caso matrimoniales; y la identificación de la (supuestamente impetuosa) sexualidad primitiva con la del adolescente (esto último explica como rasgo primitivista la hiperbólica sexualidad de los patriarcas garcimarquecianos). La obsesión por los reglamentos sociales (y raciales) para el apareamiento sexual "aceptable", característica de la novela latinoamericana del XIX, constituía un factor central en la formulación de la conciencia nacional. Asimismo, el temor también obsesivo al incesto reflejaba el miedo a la disolución de las reglas y de la polis misma; a que la nación, la cultura, se revirtieran a *natura* (cf. Wasserman 1994, 94-5).

[11] El tema del incesto en *Cien años de soledad* deriva su legitimidad de esa tradición del *romance* familiar, caso curioso, puesto que García Márquez y los novelistas del Boom preferían remontarse a las crónicas de Indias, que tener algo que ver con la novela "romántica-realista-burguesa" del s. XIX. Ansiosos por declararse huérfanos literarios, la suya era la "nueva novela" latinoamericana, sólo que se trataba de una negación como semejanza, de un conflicto edípico irresuelto de dependencia literaria (Sommer 1993). La fundación, el progreso, la biografía nacional como proyecto positivo, habían dado paso a la desilusión del

genealógico a la tierra se disuelve en un falso mito de origen (una pelea de gallos); la fundación fue la simple ocupación de una tierra de nadie. Por consiguiente, el derecho generativo resulta apócrifo, ilegítimo, incestual; se agota en "cola de cerdo", en la repetición intrascendente. Y es que los Buendía no se ganan el derecho a la tierra nueva, que no se adquiere poblando, sino trabajándola, edificándola.

> Lo que también pudiera realizar el indígena era tabú; lo que estaba al alcance de quienquiera, sembrar, construir, resignarse y aguardar, resultaba deprimente y fuera de la tabla de valores de conquista y dominio. Trabajar, ceder un poco a las exigencias de la naturaleza era ser vencido, barbarizarse. Así nació una escala de valores falsos y los hombres y las cosas marcharon por caminos distintos (Martínez Estrada 10).

Macondo, seducido por el auge fácil de la Compañía Bananera, prefirió regresar a la (neo)colonia, a la Riohacha de sus antepasados: repetición intrascendente, incesto de la historia, final de cola de cerdo, tanto para la familia como para la nación. Tras la fuga de la bananera, llega la decadencia, el regreso de Macondo a la prehistoria, al origen, a la nada.

En el fondo, el verdadero "incesto" que hay en *Cien años de soledad* es el de las ideas. El incesto es aquí la concreción del anquilosamiento intelectual, de los valores y de las costumbres, en el círculo vicioso de la mentalidad de aldea. La soledad y el subdesarrollo no son sólo condiciones materiales; son, sobre todo, un estado mental. "En el mundo están ocurriendo cosas increíbles", le decía José Arcadio a Ursula. "Ahí mismo, al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros seguimos viviendo como los burros" (15). Pero el visionario, el soñador José Arcadio, termina amarrado a un árbol: el pueblo lo tiene por loco. Eso era América.

---

proclamado "desarrollo latinoamericano"; la vieja trama lineal se convertía en novela circular, imagen de una historia que se autodevora. Por eso, si *Cien años de soledad* sintetiza la novela colombiana y continental, es como producto incestuoso de *María* y *La vorágine*. El afán de totalizar la historia y la tradición literaria es a la vez otro intento de borrar el pasado burgués y neocolonial y empezar de nuevo. La paradoja es que sólo deja como solución de continuidad para la novela latinoamericana el ser a su vez borrado. En el post-Boom, la tendencia a rescribir la historia (y la novela), no ya desde los consabidos mitos, sino desde el testimonio de discursos marginales, es un intento de ello.

> Lo que coincidía —decía Martínez Estrada— con la previa estructura de este mundo, prosperaba; lo que se alzaba con arreglo a la voluntad del hombre, caía cuando moría él... Miró [el aldeano] al intelectual con la desconfianza con que la vaca al automóvil, se puso en mitad del camino y no lo dejó pasar... Entonces aumentó la soledad del pobre, cuando hubo distancia y diferencia entre ese mundo local y el mundo inmenso. Todo lo que sirve para unir: telégrafo, ferrocarril, automóviles, lo separaban más. La metrópoli comenzó a arrastrar hacia sí toda la campaña, colocándolo a él cada día más lejos, en los confines del mundo primitivo (1976, 10, 20 y 118).

Para continuarse, América debía transformarse, engendrarse en la exogamia intelectual. El incesto de las ideas es la antítesis de la redención mesiánica por las ideas; es el círculo del subdesarrollo: soledad, olvido, repetición e intrascendencia; la ulterior ironía en la representación de una historia degradada, de una realidad opuesta al utópico territorio de la imaginación con que se engañaran y nos engañaran los Descubridores y los Libertadores. Macondo, el nuevo mundo, era la tierra "que nadie les había prometido", y los Buendía, los americanos, eran el pueblo que nadie había elegido, el que llegó tarde al jardín de la historia y a la repartición de los bienes y las glorias.

Un contraste se transparenta al leer a García Márquez desde Martínez Estrada: el "humorismo" del novelista, la "amargura" del ensayista. Hay en el narrador caribeño un humor paródico, pero compasivo, más cercano

Fig. 6.1 Botero, *Los músicos*, 1979. Óleo, colección privada. Los cuadros de Fernando Botero a menudo captan el tenor carnavalesco de la realidad colombiana y latinoamericana. Nótese el doble aspecto de feria y de tristeza.

a la caricatura cariñosa de un pueblo que al grotesco; es festivo, carnavalesco, pero sin júbilo ni celebración. Por eso García Márquez templa, pero no oculta, por medio del humor, lo que en el fondo es también una visión amarga de la historia y de la realidad americanas. Ese contraste es un hilo que recorre, desde *Cien años de soledad*, toda su narrativa, y se anuda en *El General en su laberinto*, donde la visión amarga de Bolívar en sus últimos días es paliada por "la parodia de la historia" (Carrillo 1992). En el general venezolano, el ensayista argentino o el novelista colombiano, gravita la misma figura del desengaño latinoamericano. Martínez Estrada vio muy bien en el pueblo ese humor carnavalesco, trágico, como una máscara barroca:

> Para estudiar lo que se ha llamado la tristeza criolla —dice— hay que comprender primero el carnaval... su contracara, su antifaz... El carnaval es la fiesta tipo de los pueblos latinos... El catolicismo unió Carnestolendas a Semana Santa, como Dionisos la tragedia a la comedia. Liturgia y teatro... vida y carnaval se continúan y mezclan indiferenciados... con toda la tristeza de lo que se quiso y no se pudo tener (1976, 223-227).

Fin de fiesta: primitivismo, caricatura, parodia posmoderna

En su discurso del Premio Nobel (1982), García Márquez hace oficial el credo literario que articulara en sus entrevistas y en su fundamental ensayo "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe" (1979). Pronunciamientos ya muy familiares y, por cierto, no lejanos del cliché justifican su narrativa: "La vida cotidiana en la América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias"; aquí los escritores han tenido que imaginar muy poco; por el contrario, su problema ha sido que les crean los hechos reales que cuentan. Cita numerosas anécdotas históricas y ejemplos cotidianos, sin que falte la tradición de las crónicas desde el *Diario* de Colón, y arguye que el Caribe, al cual él pertenece, es la zona privilegiada donde "esa realidad increíble alcanza su densidad máxima":

> En el Caribe, a los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al descubrimiento, se sumó la profusa variedad de culturas que confluyeron en un sincretismo mágico cuyo interés y cuya propia fecundidad artística son inagotables (1979, 7).

Todo esto, desde luego, es un claro eco de "lo real maravilloso" de Alejo Carpentier, el mito literario de que lo maravilloso está en la realidad americana, "discurso magisterial" (Lyotard 1984) sobre el cual se funda el realismo mágico.

Ante una pregunta sobre los lectores europeos, que advierten comúnmente la magia pero no la realidad que inspira sus relatos, el autor culpa al "racionalismo" de aquéllos, y, en contraste, declara: "Conozco gente del pueblo raso que ha leído *Cien años de soledad* con mucho gusto y con mucho cuidado, pero sin sorpresa alguna, pues al fin y al cabo no les cuento nada que no se parezca a la vida que ellos viven" (1982, 36). Sabe que el realismo mágico implica un doble ángulo de lectura, y que ese proverbial "lector europeo" (léase moderno, racionalista, no importa su origen) es el destinatario implícito necesario para que se cumpla el efecto de sorpresa al que el escritor tácitamente aspira. Los lectores ideales de la realidad americana que menciona provienen siempre (como los de Carpentier) del otro lado del Atlántico: Colón, Pigafetta, Humboldt o de Graff, "explorador holandés que recorrió el Amazonas a principios de siglo... encontró un arroyo de agua hirviendo y una región donde no se podía hablar en voz alta porque se desataban aguaceros torrenciales" (1979, 6). Sin embargo, su discurso del Nobel aclara cómo quiere que América sea vista por Occidente y por sí misma: "La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de vernos en su propio pasado". Se trata de un discurso americanista que apenas ha variado desde Andrés Bello, binarismo de la civilizada Europa y la primitiva América, ventana o espejo, y "búsqueda de la identidad propia" en la *diferencia*. Es decir, el realismo mágico se revela al cabo como discurso circular.

Evidentemente, García Márquez recibe la tradición literaria de "lo real maravilloso" propulsada por Carpentier, pero falta la idea de la "fe". Ya no se trata de elaborar una ontología de América sino simplemente una poética, un vínculo entre realidad y representación, mediante el cual el autor no pretende más que justificar públicamente su estilo, reclamando afinidades con la sensibilidad de su región natal. Frente a la polémica clásica entre Carpentier y Anderson-Imbert (para quien lo maravilloso no estaba en la realidad sino en el arte de narrar), los pronunciamientos de García Márquez apoyan al primero. Mas no así su práctica narrativa en *Cien años de soledad*, que desmitifica el mito fundacional cuando somete la escritura del realismo mágico al artificioso escepticismo de la parodia.

La contradicción entre sus pronunciamientos y su novela refleja el hecho que la parodia, en su sentido moderno, recibe una tradición para subvertirla por medio de la ironía, no del ridículo: en la parodia hay tributo, admiración... y parricidio.

La parodia desmitifica, desacraliza, pone al desnudo, según decían los formalistas rusos, la convencionalidad de las formas artísticas (Erlich 1965, 193). Aclaro que lo que García Márquez parodia no es el estilo personal de Carpentier ni de ningún otro precursor, sino las convenciones, el código de la propia ficción mágico-realista. Linda Hutcheon (1985) sugiere que la parodia comprende un doble proceso de codificación y descodificación de la tradición recibida. Esto es importante porque el "realismo mágico" en Carpentier, Asturias y Rulfo no constituía un canon literario bien definido. García Márquez lo descifra, lo codifica y descodifica, poniendo al desnudo sus convenciones cuando las exagera desde el humor, la caricatura y el carnaval. Sobre todo, García Márquez percibe que detrás del mito literario, el realismo mágico no es sino un modo netamente artificioso de estilización primitivista. Por eso, el esquema paródico de su novela se organiza en torno al tratamiento de las convenciones primitivistas de la representación, como indico a continuación.

Humor, hipérbole, caricatura, parodia y carnaval son ahora los vehículos de la estilización que primitiviza el mundo provinciano de Macondo, y no la supuesta "realidad mítica" a cuya degradación se asiste en cada página. Interviene en esa estilización el proceso autoconsciente y autorreflexivo que tipifica a la parodia y que le da carácter de metaficción. Un repaso de las convenciones de la representación primitivista muestra el tratamiento paródico al que las somete la novela. *La tradición como norma suprema* se acrecienta en Macondo con cada generación, hasta culminar con el personaje autorreflexivo del último Aureliano, en quien se amontona la memoria ancestral: "...en aquel relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado" (349). *El concepto mítico del tiempo circular* se lo halla en toda la novela, pero nunca de modo tan irónico como en la jocosa imagen de "cola de cerdo", conclusión en espiral que deja a la estirpe sin segunda oportunidad. *La noción mística de la causalidad*, matizada de presagios y premoniciones, se convierte en recurso retórico cuyo mayor elemento estructural son las "profecías" de Melquíades. *La visión animista y vitalista* es parodiada en episodios irónicos como el del *imán* que le "despierta el ánima" a las cosas. *La unidad de lo natural y lo sobrenatural* se ve en el regreso rutinario de personajes muertos, pero también en la interpretación equívoca de sucesos ordinarios y extraordinarios, que

adquieren, en la mente de los macondinos, un carácter inverso o indiscriminado. *La unidad de lo humano y lo telúrico* informa la caricatura de los personajes, destacando su dimensión atávica (infantil, natural, animal); se advierte también la asimilación de la historia social a la natural en los tropos telúricos, desde las plagas y el diluvio hasta el huracán bíblico. *La fluidez ontológica* lleva a la confusión deliberada de nombres e identidades en un amasijo tribual que alimenta el temor del incesto, pues los personajes repetidos han perdido la cuenta de su origen. *La lógica de lo concreto* no sólo explica el que el fantasma de Prudencio sufra sed y hambre, sino que sirve de base a un procedimiento muy personal de García Márquez: el darle sentido literal a lo que debía tener sentido figurado. [12] *El elemento lúdico* y *la tendencia a lo hiperbólico y monumental*, factores ya muy comentados por la crítica (Bravo 1988), son mucho más ubicuos en esta novela (conforme a su esquema paródico) que en las precursoras.

Especial atención merece sin embargo el elemento de la caricatura primitivista. Si la literatura clásica aprovechó la caricatura para la sátira moral y la crítica de los oficios, el realismo halló en su valor pictórico un medio para la tipificación, al punto que Balzac estudiaba las caricaturas de Daumier. García Márquez la utiliza a la manera tradicional en figuras como el coronel, los curas y la compañía bananera. No obstante, con la pintura de vanguardia, la caricatura adquirió un corte primitivista que *Cien años de soledad* aprovecha plenamente. Los pintores vanguardistas, y Picasso en especial, incorporaron la caricatura al proceso estilizador, y advirtieron su afinidad de método con el arte primitivo, ya que la naturaleza "conceptual" de ambos crea jerarquías de representación basadas en ideas y sentimientos más que en apariencias externas

[12] La concreción del remordimiento en el fantasma de Prudencio, las levitaciones del cura y la asunción de Remedios, entre otros sucesos, entran dentro de este recurso, común también en la cuentística contemporánea de *Cien años de soledad*. En "Eréndira", por ejemplo, el joven Ulises torna de colores los cristales que toca; su madre, que según el narrador es "india pura", dictamina: "esas cosas sólo suceden por amor". El ejemplo más logrado de literalización es el de "Un señor muy viejo con unas alas enormes", alegoría del hombre, ese ser que está entre ángel y animal, capaz de resumir lo más sublime y bajo. La figuración se corporiza en un anciano con alas de gallinazo. El experimento consiste en hacerlo descender a la vida cotidiana de un pueblo soñoliento como Macondo. La realidad se carnavaliza: el anciano es enjaulado y exhibido como atracción de circo. El procedimiento literalizador ya estaba prefigurado en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges, aunque no en un contexto primitivista.

(Rubin 1984, I, 284). El arte de aislar los rasgos esenciales de una persona (y en el caso de García Márquez, de una cultura o pueblo) le permite al caricaturista evocar semejanzas notables, aun dentro de la más radical deformación artística. Y es que la caricatura exterioriza la estructura interna de nuestras representaciones mentales, la imagen esquemática con que organizamos nuestra percepción. La memoria guarda caricaturas, no retratos; y nuestro sistema conceptual sabe que utiliza exageraciones, simplificaciones y generalizaciones para codificar el conocimiento. En *Cien años de soledad*, como en la pintura, las semejanzas (con las estructuras culturales latinoamericanas) son transformadas mediante el uso hiperbólico de formas primitivas, en una identificación por distorsión. Las formas seleccionadas del léxico primitivo son las que exige el arte de la caricatura cultural. Es como un lenguaje *créole* que asimilara un vocabulario extraño a una sintaxis familiar (Rubin I, 285).

Un procedimiento muy difundido entre los pintores primitivistas es la "uniformidad del tipo facial" (Goldwater 1967, Shattuck 1968). En los cuadros del colombiano Fernando Botero, con quien García Márquez es a menudo comparado, todas las figuras muestran variaciones de un mismo rostro. En la novela, esa uniformidad de rasgos se expresa en los nombres y personalidades. El autor no busca crear los grandes personajes individualizados, de sicología compleja, de los que se preciaba el realismo académico. Sus personajes se reducen a uno o dos rasgos distintivos, sencillos, casi infantiles, pero magnificados. Lo demás es uniformidad de grupo y herencia de tribu. Pero también aquí García Márquez exagera el procedimiento primitivista hasta lo absurdo con su ludismo paródico:

> Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. Los únicos casos de clasificación imposible eran los de José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo. Estos últimos fueron tan parecidos que hubo que vestirlos de colores diferentes, cada cual con su monograma; pero al empezar la escuela optaron por "cambiarse la ropa" y llamarse "con los nombres cruzados"... Desde entonces no se sabía con certeza quién era quién. Aun cuando crecieron y la vida los hizo diferentes, Ursula seguía preguntándose si ellos mismos no habrían cometido un error en algún momento de su intricado juego de confu-siones, y habían quedado cambiados para siempre (159).

Como parodia y caricatura de la vida, el *carnaval* es una forma idónea para todo este proceso desmitificador de la historia. Se diría que la parodia es el arte de imitar el arte. Sin embargo, para Bakhtín (1968), parodia y carnaval coexisten en la frontera autoconsciente entre el arte y la vida. Al

Fig. 6.2. Fernando Botero, *La familia Pinzón* 1965. Óleo, 68" x 68". Muestra la identidad de rasgos faciales en el primitivismo de Botero. Su predilección por pintar familias (aprovechando el aspecto tribual del parentesco) guarda afinidad con el tratamiento artístico de la estirpe Buendía en *Cien años de soledad*. El uso común de la caricatura y la exageración generaliza la identidad de rasgos a todos los personajes, sean parientes o no, e incluso a los animales y mascotas, haciendo que la voluntad de estilo se imponga sobre la individualidad del objeto. Entre sus numerosos cuadros de "familias" se destaca también *La familia presidencial* (1967), integrada además por un cura y un militar. En plano superior izquierdo aparece el pintor mismo en proceso de pintar el cuadro, obvia referencia a Velázquez en *Las meninas*. Esa tendencia a la autorreflexión y a la parodia es otro aspecto similar en las sensibilidades de Botero y García Márquez. La intertextualidad irónica paragona a la "familia presidencial" (que incluye al ejército y a la iglesia) con las "meninas" o grotescas enanas de las cortes reales, que presentara el manierista español.

Fig. 6.3. Fernando Botero, *Retrato oficial de la junta militar* 1971. Óleo, colección privada, Miami, Fla. Las figuras rollizas de Botero tienen un aspecto infantil de "niños adultos", muy similar al de los personajes de García Márquez. Nótese el caballo de juguete y el trencito del plano inferior izquierdo. García Márquez reconoció tempranamente la afinidad mutua. Antes de *Cien años de soledad* y de la explosiva celebridad de ambos, le pidió a Botero que ilustrara algunos de sus relatos aparecidos en periódicos colombianos de principios de la década de 1960.

centro del mito de lo real maravilloso hay, después de todo, una realidad incontrovertible: el "choque de culturas" en América, realidad a la que el realismo mágico le busca incansablemente representación adecuada. Lo ilusorio es pensar que comprendemos su producto con sólo darle un nombre —sincretismo, lo real maravilloso— a lo incomprensible. Aun así, cuando García Márquez carnavaliza el choque de culturas con la llegada del hielo, el imán o el cine a Macondo, ¿parodia sólo el arte del realismo mágico? ¿No alude a la realidad histórica misma del proverbial indio deslumbrado que da oro por cuentas de vidrio, o del campesino hambriento que cambia la tierra por el dólar? Recientemente, el antro-

pólogo James Clifford (que desde luego leyó *Cien años de soledad*) ha observado en el actual enfrentamiento en varias partes del globo, entre los modos de vida primitivos y los modernos, un "potencial carnavalesco". En el carnaval, la parodia no discrimina entre arte, vida e historia.

Al otro extremo de la parodia, como metaficción o discurso del arte sobre el arte, está la intertextualidad. Un ejemplo pertinente alude al *Pedro Páramo* de Rulfo. Macondo se ha convertido en Comala, un pueblo lleno de muertos, y el último Aureliano en un Juan Preciado que busca su filiación:

> ...vagó sin rumbo por el pueblo desierto, buscando un desfiladero de regreso al pasado. Llamó a la puerta de la botica, donde no había estado en los últimos tiempos, y lo que encontró fue un taller de carpintería. La anciana que le abrió la puerta con una lámpara en la mano se compadeció de su desvarío, e insistió en que no, que allí no había habido nunca una botica (347).

Al fin encuentra su origen por los pergaminos de Melquíades "en un abuelo concupiscente que se dejaba arrastrar por la frivolidad a través de un páramo alucinado, en busca de una mujer hermosa a quien no haría feliz" (350). El origen de Aureliano y el de *Cien años de soledad* hay que buscarlos en otro texto. El "microcosmos" de América se ha convertido en pura irrealidad artística y verbal.

Si la parodia delata una tradición literaria que se ha endurecido en la convencionalidad, si la autorreflexión, como pensaba Spengler, es el signo de muerte de un ciclo cultural, ¿tiene la estirpe del realismo mágico una segunda oportunidad sobre la tierra, o se detiene su traslación en esa rueda de la otredad, que seguiría girando de no ser por el desgaste inevitable de su *eje*: el mito fundacional de la realidad maravillosa? ¿Destruye la parodia de García Márquez el ciclo del realismo mágico como destruyó el *Quijote* lo caballeril o "La nariz" de Gogol el mito de San Petersburgo? Parece al menos que, después de *Cien años de soledad*, el problema no puede plantearse con la misma seriedad de un Carpentier, un Asturias o incluso un Rulfo. En novelas posteriores, como *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, lo mágico aparece enteramente dentro de la órbita del juego y el humor.

La casa de los espíritus es, de hecho, un "litmus test" para los principios del realismo mágico. Su debilidad inicial es la verosimilitud: su ambiente prodigioso no es creíble en el contexto de la burguesía de Santiago de Chile, por más que la familia de Clara se mude a la hacienda

de provincia. Esto revela el sentido perdurable del mito carpenteriano de "lo real maravilloso": el arte mágico-realista debe apoyarse en un escenario idóneo, en una realidad que lo justifique poéticamente. En Latinoamérica, ese escenario es la "zona afroindia", del mismo modo que el mito de San Petersburgo, escenario de lo fantástico, no era posible en Moscú. Por eso, en *La casa de los espíritus* no hay, no puede haber primitivismo. El sustrato mítico está ausente. La "clarividencia" de Clara, tanto como las excentricidades del punto de vista narrativo, son características personales, individuales, no una transculturación de convenciones sociales. La autora tiene a su crédito el haber intuido que la verosimilitud de su relato no era sostenible más allá del efecto de sorpresa de los primeros capítulos. Por eso se va alejando de lo prodigioso y haciéndose cada vez más realista, hasta el realismo social de los capítulos finales. Sus mejores páginas son aquéllas en las que el tiránico marido Esteban Trueba se enternece y humaniza, dejando ver sus flaquezas tras la coraza de rectitud; pero ahí más que nunca se percibe un realismo tradicional. Los personajes individualizados y la trama mimética no dejan lugar a un segundo nivel de lectura, el de la alegoría histórica.

Subrayo con esto que *La casa de los espíritus* no tiene nada de realismo mágico. Parodia sólo lo externo y superficial del estilo de García Márquez (humor, hipérbole, caricatura de personajes, tono ecuánime ante desmesuras y tragedias...) pero no su sistema interno. Debajo, están las diferencias profundas: el "tío Marcos", viajero excéntrico y alquimista de misterioso baúl, no incide en el punto de vista narrativo ni alcanza la función estructuradora de Melquíades; "Rosa la bella", que muere con su pelo verde, no adquiere el relieve temático y alegórico de Remedios; la sinonimia de los nombres, "Nívea, Blanca, Clara, Alba", lejos de la uniformidad primitivista, encierra las individualidades más diversas; ídem en la genealogía masculina, Pedro García (simple campesino), Pedro Segundo García (capataz de la hacienda capitalista) y Pedro Tercero García (revolucionario socialista): la representación social —insisto— es mimética y no alegórica. El resultado es una narración amena y divertida, pero, en todo caso, no mágico-realista (cf. Bautista Gutiérrez 1991).

Las grandes parodias, como el *Quijote* y *Cien años de soledad*, se sobreponen a la tendencia parasitaria y derivativa del género, porque profundizan sobre el legado que las inspira. *La casa de los espíritus*, en cambio, trivializa la tradición; leerla como obra mágico-realista es condenarla, quizás injustamente, al fracaso. Mirada desde otro ángulo, su trivialización es un modo de parricidio necesario. Se ha visto en ella una subversión de la escritura hegemónica masculina de García Márquez,

parodia y reescritura feminista del canon cerrado del patriarca (Coddou 1987, Skłodowska 1991). A la vez, el ensueño, lo mágico, la superficialidad de su remedo literario, van quedando atrás, desmentidos por el proceso social chileno, cuyo creciente realismo se impone y se convierte en comentario corrosivo al escapismo "mágico".

Un caso muy diferente es el de *Como agua para chocolate*. La pequeña novela de Laura Esquivel utiliza algunas características primarias del realismo mágico para sus propios fines, como usuaria de una tradición; sin convertirse en obra netamente mágico-realista. Su presentación de lo maravilloso ocurre dentro de un contexto lúdico, humorístico y poético, pero no paródico. No busca subvertir la tradición literaria, ni acaso tampoco continuarla, sino servirse de ella en momentos oportunos. Una joven mexicana cuenta la alegoría de amor y liberación inscrita en el libro de recetas de su tía abuela Tita. Hija menor de la hacendada viuda Mamá Elena, Tita tiene prohibido el matrimonio, por el peso de una tradición familiar que le exige cuidar de su madre en la vejez. Su joven pretendiente, defraudado y débil de carácter, termina casándose con la hermana mayor para estar cerca de su amada. Tita, que ha aprendido los secretos culinarios primitivos de Nacha, la india vieja, tiene el poder de comunicar sus sentimientos en los manjares que prepara, con un efecto insólito en los comensales (magia contagiosa). Luego, cuando su hermana enferma da a luz a una niña que debió ser suya, es Tita quien la cría; y, aunque virgen, produce leche para lactarla (magia homeopática). Mientras tanto, otra hermana, que había sido raptada por unos alzados de la Revolución de 1910, vuelve unos años después, sexualmente liberada y jefa de la pandilla. La tiránica Mamá Elena regresa aun después de muerta a atormentar a Tita; su fantasma entra por la ventana como un balazo que rompe el vidrio (lógica de lo concreto). Veinte años después, muerta la detestable hermana, Tita puede consumar su amor con el yerno que tanto la esperaba. En un lecho de flores y cirios que les ha preparado la difunta Nacha, los amantes se eternizan en el amor y en la muerte. Entre sus chispas, se quema todo el rancho y el pasado de sus sufrimientos. Sobrevive sólo el libro de recetas que les enseñará a las más jóvenes "los secretos de la vida y del amor [y aun los de la liberación] a través de la cocina" (168).

Los elementos mágico-realistas aparecen aquí como algo aceptado y tradicional, con la suma *convencionalidad* de un cuento de hadas. Pero también esto, adrede o no, es una forma de tributo parricida, porque usa y acusa el endurecimiento de una tradición que ha perdido su carácter marginal, reconociéndola, en cambio, como canon. La atracción popular

y el éxito comercial sólo agudizan esa percepción. Un artículo reciente menciona expresamente *La casa de los espíritus* y *Como agua para chocolate* como prueba de que el realismo mágico ha derivado en literatura de consumo (Colás 1995). A la sombra de *Cien años de soledad*, apenas puede imaginarse otro resultado.

El caso de obras recientes que utilizan "elementos mágico-realistas" dentro de sus propios esquemas haría pensar que el realismo mágico pueda trascender su limitada vigencia de estilo histórico y sobrevivir como "tendencia universal". Sin embargo, ya no tendría sentido llamar "mágico-realistas" a esos elementos sueltos que, fuera de su sistema poético y de su especificidad histórica, apenas se distinguen, por ejemplo, de cualquier indicio general de "primitivismo".

Por otro lado, las muestras de realismo mágico "duro" concluyen en 1967 con *Cien años de soledad* (o al menos si las hay posteriores las desconozco). Las novelas de Allende y Esquivel demuestran, por el momento, que si el realismo mágico ha agotado su estética, ha sido antes de agotar sus temas y posibilidades de aproximación a diversas realidades locales y nacionales que habrían podido ser fructíferas. Esa novelística joven parece consumirse tratando de exorcizar el espectro de García Márquez, como paso necesario para poder seguir adelante. Mientras tanto, la continuidad del realismo mágico aguarda una reformulación tan fresca y diversa como lo fue en su momento la de Rulfo. Teniendo en cuenta la plasticidad de ese estilo y su adaptación pasada, habría que considerar, a partir de su recepción actual, la validez que pueda tener su fórmula estética dentro de la posmodernidad.

Realismo mágico y posmodernidad

Si la actitud intelectual de la modernidad incluía el afán de síntesis, la fe en las amplias teorías fundadas en (o fundadoras de) grandes realidades universales, la posmodernidad incluye la duda, la reacción ante toda tentativa de trascender el discurso de lo específico, la desconstrucción de los grandes discursos magisteriales del pasado para exponer y neutralizar sus dogmas. Pero no todo es ruptura; hay también puntos de diálogo y continuidad. Por eso el realismo mágico, como discurso originado y enraizado aun en la modernidad, adquiere hoy un aspecto problemático que se traduce en una dudosa recepción actual; y a la vez, por los puntos de continuidad y previsible revisión, entabla con la posmodernidad un reto mutuo, un atentado contra los márgenes de uno y otro, un diálogo que no sólo es estético sino ideológico.

En cuanto a puntos de continuidad, se ha señalado, por ejemplo, que los rasgos que comúnmente se asocian con la ficción posmoderna son a menudo los mismos que recientemente se adjudican a la modalidad mágico-realista: autorreflexión, metaficción, eclecticismo, redundancia, multiplicidad, discontinuidad, intertextualidad, parodia, disolución del personaje y de la situación narrativa, disolución de fronteras, y desestabilización del lector (D'haen 1995, 192-3). En cuanto a ruptura, el afán de *totalización* (común en la alegoría histórica del realismo mágico) es quizás el mayor punto de divergencia para la crítica posmoderna, que lo rechaza por ilusorio y hasta peligroso: "la totalización y el totalitarismo son sólo distintos productos de la misma legitimación mítica" (Volek 1990, 9). No obstante, y pese a la paronimia, la totalización de la forma no implica necesariamente un totalitarismo de la interpretación. De cualquier modo, según este argumento, el proceso narrativo del realismo mágico se asemeja a la mediación entre los contrarios, que Lévi-Strauss observa en la estructura de los mitos, siendo el primitivismo en general, y la mediación mítica en particular, lo que provee la narración de una apariencia de totalización, de cierre ineludible y de universalidad, al tratar de una realidad que en el fondo es parcial y local. Habría que notar, sin embargo, que además del mito hay varios rasgos típicamente posmodernos —autorreflexión, metaficción, redundancia, parodia— que contribuyen a esa apariencia de totalización.

En mi opinión, la viabilidad del realismo mágico dependió siempre, y sobre todo, de la persuasión del mito de una realidad "maravillosa". Carpentier lo sabía cuando afirmó que ello suponía una "fe". Pero esa fe no tiene lugar en el escepticismo posmoderno. En su *Poética de la posmodernidad*, Linda Hutcheon (1992) cita en primer plano a *Cien años de soledad* como obra ejemplar, pero sólo para señalar la parodia como forma predilecta de la sensibilidad actual. El realismo mágico podría muy bien periodizarse en una etapa moderna (Carpentier y Asturias) de consolidación del mito por el presunto verismo histórico y antropológico de la ficción, y una posmoderna (Rulfo y García Márquez) que, del franco artificio a la autoconciencia paródica, refleja la erosión del mito. Pero habría que añadir que estos últimos representan a lo sumo un *tránsito* hacia la posmodernidad (sus novelas serían, en todo caso, "*proto*-posmodernas"), un tránsito incompleto que se cierra, quizás prema-turamente, con la parodia. Luego, la falta de muestras recientes y de reformulación convincente sugiere que la estética del realismo mágico ha fracasado, al menos hasta el momento, cuando se trata de efectuar un

ajuste adecuado, de la época del "ismo" a la del "post" (con todo lo que esos términos implican).

Sin embargo, la propia teoría de Hutcheon abre una pequeña brecha para lo real maravilloso cuando debate la idea de que la metaficción posmoderna no intenta reflejar la realidad ni decir ninguna verdad sobre ella:

> *Cien años de soledad* ha sido analizada en términos exactamente opuestos a los que creo definen la posmodernidad. Por ejemplo, Larry McCaffery [1982] la ve como metaficción autorreflexiva que también nos habla poderosamente de realidades políticas e históricas: "Se ha convertido pues en un tipo de modelo para el escritor contempo-ráneo, autoconsciente de su tradición literaria y de los límites de la mimesis... pero a la vez capaz de reconectar a sus lectores con el mundo de fuera de la página" (Hutcheon, 5).

Hutcheon salva la contradicción aclarando que la posmodernidad ve la "realidad histórica" a la par de la ficción, como una "creación humana" (*human construct*); y propone para la novela reciente el término "metaficción historiográfica" (nótese la precisión sobre el de "novela histórica" que se supone objetable).[13] Esto recuerda la crítica que le imputaba a lo real maravilloso de Carpentier la presunción de "ontología de América", cuando el autor suponía allí un ángulo de visión, una "creación humana", relevante, por lo mismo, al *arte* latinoamericano. La teoría de Hutcheon parecería reactualizar el mito de lo real maravilloso, con que sólo convengamos en que éste, como toda *human construct*, no supone un vínculo con la ontología de una región, sino con su cultura; no plantea una "realidad" sino una "meta-realidad". En ese cambio (típicamente posmoderno) del nivel discursivo de base, incluso el cuidadoso término "metaficción historiográfica" participa por un lado de una fe (o mística) relativa y, por otro, se revela como un oxímoron más para la paradójica empresa literaria. El realismo mágico, incluido Carpentier, fue siempre un modo particular de ello: "metaficción" porque transcultura las convenciones realistas con un primitivismo autoconsciente; "historiográfica" porque su referencia a la "meta-realidad" histórica adopta la forma indirecta de la alegoría.

El abdicar al concepto esencialista de una ontología regional no supone mayores problemas para la estética del realismo mágico. Tampoco

[13] Seymour Menton (1993), sin embargo, llama a este tipo de textos "nueva novela histórica", donde lo "nuevo" son precisamente las características posmodernas.

lo es para el lector posmoderno el aceptar una fe relativa en el plano cultural. Un conflicto más serio surge de la búsqueda literaria de lo "universal" a través del mito, pues la posmodernidad rechaza las universalidades como falso esencialismo. En esto incluso se excede, en reacción a los abusos de la modernidad; y es de suponer que se modere a medida que el debate posmoderno trasciende su etapa polémica. Mientras tanto, la parodia se ha convertido en subterfugio que le permite al artista afirmar lo universal dentro de la esfera del juego, al mismo tiempo que lo niega. La parodia es su estrategia defensiva ante el escepticismo de la lectura. Aunque el arte posmoderno no se resume en la parodia, *Cien años de soledad* ha creado la impresión de que el realismo mágico ya no es posible fuera de ella y, a la vez, de haber agotado el tratamiento paródico del mismo. La segunda oportunidad del realismo mágico estaría entonces en reformularlo, sin esencialismos ni parodia, a partir de otros esquemas actuales que lo fecunden, como podría serlo, por ejemplo, la narrativa testimonial (u otras fórmulas imprevisibles).

Por otra parte, la posmodernidad no constituye un contexto absoluto desde el cual juzgar la actualidad del realismo mágico. Para Octavio Paz, por ejemplo, la posmodernidad es sólo una periodización de la cultura occidental, no de la América Latina, que necesita de una periodización propia. Otros consienten en una "posmodernidad latinoamericana", pero de netas particularidades. Carlos Rincón (1995) sugiere que la asimilación del realismo mágico al canon de la posmodernidad metropolitana puede interpretarse como un intento de reducción hegemónica de lo diferente a lo mismo, pero que, a la vez, la fuerza de su alteridad es parte de la propia "condición posmoderna", que incluye la pérdida, por parte del centro, de su estatus como tal. En mi opinión, la exportación de la posmodernidad a la periferia confirma lo contrario, que el centro sigue donde siempre. Su asimilación del realismo mágico (por Hutcheon et al.) recuerda, en cambio, el solapado colonialismo cultural con que André Breton y Antonin Artaud, a su desembarco en México, plantaron bandera como Colón, y lo proclamaron "país surrealista".

Pese a las conciliaciones imaginables en el plano estético, el realismo mágico guarda entonces, en el ideológico, una relación polémica con la posmodernidad. Esto hace que su posición actual sea, a lo sumo, precaria. Según Rincón, se trata de una alteridad conflictiva, que sin embargo tiene un espacio dentro de la pluralidad posmoderna. Aun ese espacio, pequeño en la metrópolis, tiene considerable relieve en la periferia latinoamericana, y puede servir para problematizar allí los excesos y estrecheces de la

ideología posmoderna y neoliberal. Frederic Jameson ha visto en el realismo mágico una "posible alternativa a la lógica narrativa de la posmodernidad" (1986, 302). Aclaro a continuación estos puntos con un ejemplo de la "estrechez" que supone una posmodernidad radical.

La misión posmoderna de "rescribir la modernidad" (Lyotard), aplicada a la América Latina bajo la forma de una "teoría poscolonial", fomenta cierto cinismo desde el cual una parte de la crítica cree desenmascarar el realismo mágico. Santiago Colás, por ejemplo, delata en él un "deseo secreto" por perpetuar la brecha de la desigualdad cultural, a la que sus autores, intelectuales de la élite criolla, le sacan partido como intermediarios internacionales y venduteros de una mercancía con mayor reclamo de autenticidad: el nativo. "Reproducen así una relación colonial con respecto a su propio pueblo" (1995, 391). Hay que desconfiar, sin embargo, de la misión inquisitorial de esa crítica que (desde su higiénico neoliberalismo "poscolonial" norteamericano) condena por reaccionarios a escritores que en su contexto resultan francamente subversivos. Inmune a sus propios prejuicios, esa perspectiva supone que el escritor latinoamericano escribe para el extranjero; que ser intelectual en Latinoamérica es ya pertenecer a una élite. Ni periferia ni centro, condena al escritor a un papel de "intermediario", porque piensa que aquél sólo existe en función de un consumo externo; y, desde esa concepción hegemónica, le niega toda función dentro de su propio pueblo. Sólo por tales parcialidades puede afirmarse que el realismo mágico depende de la desigualdad cultural del pueblo al que representa. Por el contrario, su deseo más consciente es el de subvertir la tabla de valores que halla desigualdad donde sólo hay *diferencia*. No es necesario remontarse a los orígenes del realismo mágico en la reacción contra el positivismo y las ideologías europeizantes que despreciaban la alteridad latinoamericana. Para devolverle su función dentro su propio contexto cultural, basta recordar que el autoprejuicio latinoamericano, común a la burguesía y a los sectores marginados, está muy lejos de haber desaparecido. Es ahí donde hay que leer su celebración de la diferencia.

Según Colás, la resistencia latinoamericana a la posmodernidad y a la teoría "poscolonial", aceptada sin embargo en los estudios asiáticos y africanos, se debe a una supuesta desconfianza regional que las ve como "una más en una larga fila de importaciones extranjeras teñidas por su origen imperial" (1995, 382). El crítico lamenta esa resistencia a la nueva ideología liberal que presuntamente viene a desenmascarar para los latinoamericanos las formas internas de coloniaje cultural que sutilmente los oprimen —entre ellas, el realismo mágico.

Sin embargo, acostumbrado a tratar en heterologías, en armas de doble filo y en las paradojas de la identidad, el realismo mágico ha sobrevivido a los nada nuevos embates ideológicos de la crítica, subvirtiendo la lógica de sus argumentos. Por eso irrita aun a algunos críticos actuales, pues, justamente, hace que se ponga en tela de juicio en Latinoamérica esa ideología posmoderna y "poscolonial". Y es que en el fondo los latinoamericanos tienen derecho a disentir en base a razones más profundas que la supuesta yanquifobia y eurofobia que imagina Colás. Lo que está en juego es el paradójico problema de la identidad latino-americana, la que refleja dentro de sí las relaciones centro/periferia y Occidente/alteridad, en una esquizofrenia más aguda y más antigua que las que puedan encontrarse en Asia o en África. En una región que aun se debate con el problema de su identidad, que aun necesita de sus propios mitos y discursos magisteriales, el afán posmoderno por desmantelarlos (y reemplazarlos con su liberalismo de centro y sus tratados de "libre comercio") podría parecer una anomalía (sino el más perverso de los coloniajes culturales), cuando no se le utilice para desmantelar mitos importados, incluyendo el de la posmodernidad misma, cuyo verdadero síntoma latinoamericano hoy conduce precisamente a una "crisis del americanismo" (Santí 1995). En esto el realismo mágico podría ser una alternativa.

Se colige entonces que su vigencia no es aún fácilmente descartable. Su alteridad ensancha los márgenes de la posmodernidad metropolitana, y contribuye a la perspectiva de una posmodernidad alterna latinoamericana. El binarismo cultural, generador del realismo mágico, todavía se halla intacto, dada la coexistencia de diferencias en las condiciones reales de la América Latina. Por eso el juego de la óptica primitiva y la moderna sigue despertando el interés de narradores que por momentos se aproximan a esa estética. Pienso en la novela histórica, *La guerra del fin del mundo* (1981), y en *El hablador* (1987), ambas de Mario Vargas Llosa (aunque el primitivismo de la última no me parece convincente), así como en los planteamientos críticos de Emil Volek (1990, 1991, 1992) sobre el realismo mágico y la posmodernidad.[14] Quizás el ulterior

[14] Volek sugiere que el *simulacro*, en obras como *El hablador*, no proclama un conocimiento de la realidad, sino que postula una versión axiomática de la realidad, confesando su decisión de inventar donde no puede probar ni conocer. Según esta concepción (que se asemeja notablemente a la "metaficción historiográfica" de Hutcheon), el simulacro podría negociar un acercamiento entre el realismo mágico y la ficción posmoderna.

testimonio de su vigencia esté en el hecho que, aun en la posmodernidad y con un nuevo lenguaje, el debate mágico-realista continúa; todavía consume y apasiona, como puede verse, incluso, en el tono exaltado de sus críticos.

No sé si de ese légamo pueda o no surgir una reformulación actualizada y convincente de su estética. Ese es un problema para el escritor, no para el crítico. Me interesaba, más bien, reubicar el ángulo de lectura desde la posmodernidad, y sugerir ahí la necesidad de revisión y paralaje, hacia una recepción más justa y equilibrada, tanto de los clásicos del realismo mágico como de las nuevas aproximaciones. Carlos Fuentes (1976) advirtió muy bien en Cervantes una "crítica de la lectura". Se la halla no sólo en el *Quijote*, sino en el *Coloquio de los perros*. También el realismo mágico la propone, desde la "fe" de Carpentier y el "mal ladrón" de Asturias; y exige aun una lectura doble, creyente y escéptica, imposible de realizar desde un cinismo posmoderno, cuyo alarde de competencia lectora es aquí, justamente, su incompetencia. Tal parcialidad está inscrita en el deseo, pues el discurso de la posmodernidad afirma secretamente el protagonismo del crítico por sobre el del autor, traficante en mitos.

En el fondo, la existencia del realismo mágico nunca fue continua. Su mito fundacional renace y caduca con cada una de sus obras, pues el secreto de éstas (y lo difícil de reproducir aun para sus mismos autores) está en su concepción más que en su ejecución: en el hallazgo de una sincronía convincente y de una fórmula estética idónea, para reactualizar los viejos mitos culturales al representarlos como una alegoría de la historia. Ahí el por qué, desde la concepción misma de las obras, Allende y Esquivel no podían renovar ese mito: la "clarividencia" de Clara y la "prohibición del matrimonio" de Tita eran sólo pretextos para urdir un argumento literario, puras confecciones sin vínculo específico con la cultura, la alteridad, la diferencia latinoamericana.

Pero en las contadas ocasiones en las que la novela logra representar una sincronía o convergencia conceptual (hallada y no confeccionada) entre mito e historia, se restablece la continuidad de una identidad escindida, el derecho de un pueblo a sus mitos mantenedores. Por eso, en la posmodernidad, aun es lícito el disfrute del texto, de echar a un lado por un momento el cinismo de la lectura, y regresar, por conjeturas verosímiles, a universalidades necesarias —si no a una nueva convicción poética: que la (meta-)realidad de la cultura, después de todo, puede ser maravillosa.

Apéndice

Breve historia crítica del término "realismo mágico"

Ante la abundante bibliografía sobre el realismo mágico y la diversidad de posturas y definiciones desde 1923, quien quisiera iniciarse en su estudio confrontaría no poco desconcierto. Una bibliografía completa nos remitiría a cientos de lugares donde aparece someramente mencionado el término, a decenas de artículos de desigual valor, y a unos pocos libros que tratan el tema con cierta extensión y efectividad. Barroso (1977) hace un inventario bastante completo de los principales estudios hasta esa fecha. Zeitz y Seybolt (1981) compilan una breve pero útil bibliografía. Zamora y Faris (1995) seleccionan estudios antiguos y recientes. No es necesaria una bibliografía exhaustiva, porque hace algún tiempo que han comenzado a repetirse las posturas esenciales, a agruparse los estudios en torno a ciertas tendencias críticas, a caer las definiciones en categorías o, si se quiere, en unas pocas "versiones" del realismo mágico. Ya que la síntesis ha demostrado ser imposible, lo más acertado es distinguir entre esas versiones y percatarse de sus incompatibilidades. Por eso, al examinar la historia del término "realismo mágico", más que un inventario de defini-ciones, me interesa establecer un ángulo crítico, un esclarecimiento de los problemas metodológicos que a menudo presenta su abordaje, un cuestio-namiento de las encrucijadas teóricas y pragmáticas que han bifurcado los caminos de la crítica; y llegar así a criterios más estrictos para un concepto crítico del realismo mágico que tenga comprobable validez y utilidad.

Estilos históricos y ahistóricos

En "Lo barroco y lo real maravilloso", Alejo Carpentier (1981) defiende la distinción que hiciera Eugenio d'Ors (1928) entre estilos históricos y ahistóricos en el arte. El románico y el gótico, en la arquitectura, serían así ejemplos de estilos históricos por estar circunscritos a una época y región; mientras que lo barroco, en palabras de Carpentier, es una "constante del espíritu" que se manifiesta a través de los tiempos. En literatura, sin embargo, podríamos hablar también de un "espíritu romántico", de un "principio realista", o de una "tendencia naturalista". Concluido su período de vigencia histórica, todo gran estilo sobrevive bajo la forma de una sensibilidad que encarna en obras posteriores, siendo ése el significado de la "ahistoricidad" que postulan estos autores.

Ahora bien, los estilos literarios citados adquirieron forma definida en obras concretas, antes de que pudiera hablarse de ellos, con rigor y precisión, en términos universales y ahistóricos. ¿Qué sentido tendría el hablar de un espíritu barroco o de una tendencia naturalista, si no existiera de antemano la prosa de Quevedo, el teatro de Calderón, la poesía de Góngora o la novela de Zola? Antes de ser "constantes del espíritu" lo barroco y lo naturalista, fueron estilos históricos el barroco y el naturalismo.

El realismo mágico, en cambio, sería el único estilo que, a partir de Franz Roh (1925), se define primero como ahistórico, antes de existir un canon constituido por modelos literarios o artísticos históricamente específicos. Las presuntas características de esta tendencia no pueden entonces corroborarse ante un corpus preexistente. Tal universalidad, sin obras ejemplares, ha llegado a hacer del término un comodín en la baraja de la crítica. Ese proceso inverso de gestación se explica por varias razones. El primer concepto del realismo mágico surge dentro de la alta temperatura de la vanguardia, con su proliferación de "ismos" y de axiomas precipitados, período en que se da un aceleramiento vertiginoso de la historia literaria y artística por el furor con que surgen y perecen los distintos movimientos, en los cuales la teoría, expresada en manifiestos y tertulias programáticas, a menudo precede a las obras concretas. Al importarse luego el concepto de las artes plásticas a la literatura, se aplica nuevamente una noción anterior a las obras, la que necesita legitimarse nombrando supuestos precursores y exponentes literarios cuya afinidad, forzada y a veces remota, sólo era factible si se adoptaba una noción del realismo mágico en exceso difusa y acomodaticia. Aun en las décadas de 1950 y 1960, cuando Flores, Leal, y Valbuena Briones intentan definir el

término para la crítica literaria, faltaba distancia y perspectiva histórica para tratar un fenómeno todavía tan reciente.

Franz Roh: ¿realismo mágico o fenomenológico?

Dentro del furor vanguardista surge en 1925 el libro de Franz Roh, *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten Europischen Malerei*, sobre la pintura post-expresionista alemana, el cual había de difundir por primera vez el término "realismo mágico". Varios pintores alemanes atravesaban en esos momentos un período de reacción ante los excesos del arte abstracto, buscando un nuevo realismo de vanguardia que se ha caracterizado por el aspecto extraño e irreal que adquieren los objetos cotidianos al ser presentados con un detallismo inesperado y una exagerada franqueza (Arnason 1979, 321-322). Pero dado el carácter embrionario del estilo que describe Roh, su libro a menudo se asemeja más a un manifiesto, a un programa para "la nueva pintura", como él la llama, que a un análisis desapasionado de un estilo histórico concreto.

El objetivo de Roh era definir el post-expresionismo a partir de dos tendencias artísticas universales y opuestas, impresionismo y expresionismo, concebidos éstos como estilos ahistóricos. Según Roh, si se adopta un criterio puramente formal, la historia del arte toda podría reducirse a una oscilación entre ambos: el primero imita el objeto tal como lo percibe el observador; el segundo es todo abstracción, fantasía, creación de nuevos objetos. El expresionista proyecta su intimidad sobre las formas del mundo real, distorsionándolas. La obra expresa su espíritu, no sus impresiones sensorias. El post-expresionismo de Roh, en cambio, lograría finalmente una síntesis, en la que imitación y creación se resuelven en una *re-creación* del objeto, en una nueva "idealidad objetiva". El resultado es un nuevo principio universal para el arte futuro, un nuevo estilo ahistórico, que Roh calificó de "realismo ideal" o "realismo mágico", y que más tarde vino a llamarse "nuevo objetivismo" (*Neue Sachlichkeit*).

Detrás del concepto de Roh, se adivina el influjo de la fenomenología de Husserl, cuya "subjetividad trascendental" deja a un lado la antigua batalla entre materia y espíritu, para reconstruir la realidad a partir, no de los objetos, sino de las *ideas* (o percepciones) que el sujeto observador tiene de ellos. [1] Husserl es el trasfondo imprescindible que la crítica ha pasado por alto al interpretar a Roh y al querer relacionar su teoría con la

literatura hispanoamericana. Sin embargo, las explicaciones de Roh son de inequívoca ascendencia husserliana:

> La pintura siente ahora —por decirlo así— la realidad del objeto y del espacio, no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación... Así, pues, no se quiere descubrir el espíritu, partiendo de los objetos, sino por el contrario, los objetos partiendo del espíritu... reconstruir el objeto, partiendo exclusivamente de nuestra interioridad (Roh 1927, 288-90).

El realismo mágico de Roh es un regreso de la pintura al mundo cotidiano, pero sólo para presentárnoslo como una existencia misteriosa y problemática. Los objetos existen, pero sólo en virtud del sujeto que los percibe para recrearlos: sólo dentro del sujeto, "la eterna fluidez de las cosas es capaz de engendrar la imagen de objetos constantes" (285). Éste es, según Roh, el misterio de la existencia que el realismo mágico busca destacar, cuando presenta lo cotidiano dentro de una atmósfera extraña. La "nueva pintura" debía así provocar una "sosegada admiración" ante la "magia del ser"...

> el inagotable milagro de que las vibraciones de las moléculas —eterna movilidad—, de que el constante aparecer y desaparecer de lo existente, segregue, sin embargo, objetos permanentes; en suma, la maravilla de que el tumulto de lo variable cristalice en determinadas constantes (285).

Ahora bien, lo primero que ha divido a la crítica del realismo mágico es justamente la pregunta de si se debe o no permanecer fiel a la definición original de Roh. Me detengo por ello a examinar el punto. Los seguidores de Roh han querido ver en el origen una especie de sello de garantía, que establece la definición original como la única genuina. Sin embargo, en cuestiones de lenguaje, es el uso el que define y no el origen. Piénsese por ejemplo en la acepción peyorativa que tuvieron

[1] Según Husserl, las impresiones sensorias no son prueba de la existencia de objetos materiales. El sujeto puede dudar que los objetos existan, pero no puede dudar que existen las impresiones mismas, ya que las experimenta directamente. Estas impresiones de los sentidos llegan a la mente en forma de "ideas", que son nuestra única realidad dada. Por ende, la filosofía debe partir de estas ideas y reconstruir la realidad en base a ellas y no en base a la existencia o no existencia de objetos materiales. La tesis de Edmund Husserl, *Ideen au einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, apareció en 1913.

originalmente los vocablos "románico", "gótico" y "barroco", y el sentido tan diferente que han cobrado desde entonces. ¿A quién se le ocurriría hoy buscar la definición del estilo barroco en aquel significado original? [2] Por otro lado, aunque ciertamente fue Roh quien primero difundió el término, es polémica su ulterior paternidad. [3]

Dejando a un lado la cuestión del origen, considérese la del derecho al uso del término. Si al proponer su definición Roh hubiese dado con un concepto feliz y de importancia para la crítica del arte, acaso sería ilícito su uso dentro de la literatura hispanoamericana, sin guardar al menos cierta fidelidad a su significado original. Mas no sucedió así. El término de Roh tuvo poca aceptación en las artes plásticas. [4] Hartlaub le dio a su exhibición de 1925 el título de "Nuevo Objetivismo", viniendo a ser ése el término que al cabo triunfó en Alemania para calificar el post-expresionismo de Max Beckmann, George Grosz y Otto Dix. El propio Roh así lo adoptó en su libro de 1958 sobre la pintura alemana.

[2] Véase la elaboración de este argumento lingüístico en Jaime Alazraki (1976, 10-11), quien concluye que "hay muy poco en la idea de Roh aplicable a la narrativa hispanoamericana".

[3] Arnason (1979, 321-322) registra que Gustav F. Hartlaub, director del Kunsthalle en Mannheim, utilizó originalmente la expresión "realismo mágico" en 1923 para calificar la pintura de Max Beckmann quien, partiendo del expresionismo, añadió una realidad precisa aunque distorsionada. Luego documentó esta tendencia en una exhibición de 1925, en el Kunsthalle, en la que estaban representados varios de los pintores que Roh menciona en su libro. Mientras tanto, Franz Roh (1958) reclama haber acuñado el término en un artículo de 1924. Irene Guenther (1995), en su excelente artículo sobre la historia temprana del término, considera que sí fue Roh quien lo acuñó, mientras que a Hartlaub corresponde sólo el de "nuevo objetivismo".

[4] En la pintura, el realismo mágico de Roh tuvo pocos adeptos. Su término quedó opacado desde el principio por el de "nuevo objetivismo" (*Neue Sachlichkeit*). Escasas y de poco realce son sus referencias bibliográficas: Waldemar George, "Pierre Roy et le réalisme magique", *Renaissance* 14 (París, 1931); James Thrall Soby, *The Early Chirico* (New York: Dodd, Mead, 1941), que define a Giorgio de Chirico como precursor del realismo mágico; Dorothy C. Miller y Alfred Barr, eds., *American Realists and Magic Realists* (New York: Museum of Modern Art, 1943), catálogo de la exposición del mismo nombre y año, que incluyó obras de Charles Sheeler, Edward Hopper, Grant Wood y Andrew Wyeth; Ewald Rathke, "Magic Realism and the Metaphysical" en Massimo Carrà, ed., *Metaphysical Art*

Dados sus serios problemas metodológicos, no sorprende el olvido en que cayó la tesis de Roh en Europa. La reducción del arte a dos principios universales opuestos, impresionismo y expresionismo, es demasiado simplista. Luego, la postulación de un nuevo principio universal, síntesis de los otros dos, carece de fundamentos históricos. El realismo mágico de Roh se apoya apenas en unos cuantos cuadros de mediados de los años veinte. Beckmann y Grosz rozaron muy brevemente la precisión de ese nuevo realismo, y no regresaron posteriormente a él. Otto Dix sí persistió en un realismo extrañista al menos hasta la segunda guerra mundial. Pero todos ellos, y sobre todo Dix, respondían más bien a una motivación social, que a condiciones estéticas de síntesis impresionista-expresionista:

> Al finalizar la primera guerra mundial, se dio en Alemania, más que en otras partes de Europa, una reacción contra la abstracción. Los artistas alemanes de la época —los expresionistas y la escuela Bauhaus— eran predominantemente de izquierda. Esperaban, finalizada la guerra, que emergiera una sociedad mejor. Para 1924, sin embargo, la política alemana había dado ya un vuelco decisivo hacia la derecha. El senti-miento utópico de Weimar se tornó en desilusión y cinismo, y el afán de protesta promovió entonces un arte vertido hacia un realismo social, del cual fueron ingredientes obligatorios la sátira y la crudeza. Es en ese contexto que surge el "nuevo objetivismo" (Arnason 1979, 317-323).

Aun si se acepta la tesis de Roh, hay un segundo motivo que coadyuvó a que se reemplazara el término: el hecho que éste se prestaba muy mal para el sentido que Roh quería impartirle. En su libro original, Roh utiliza como sinónimo un término más preciso, "realismo ideal",

---

(New York: Praeger, 1971); Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland*, 1918-1933 (Hannover: Fackelträger-Verlag Schmidt-Kuster Gmb H, 1969); Emilio Bertonati, *Il realismo in Germania: Nuova oggettività-realismo magico* (Milán: Fratelli Fabbri Editori, 1969) Jean-Claude Guilbert, *Le réalisme fantastique: 40 peintres européens de l'imaginaire* (París: Opta, 1973); Rudy de Reyna, *Magic Realist Painting Techniques* (New York: Watson-Guptill, 1973), libro de recetas para confeccionar pinturas mágico-realistas. Rara vez aparece el término en los manuales de historia del arte: Arnason (1979), lo menciona de pasada, pero prefiere el de "nueva objetividad". Un intento tardío de resucitar el término para la pintura, y de insinuar su continuidad en la literatura hispanoamericana, es el libro de Seymour Menton, *Magic Realism Rediscovered*, 1918-1981 (New Jersey: Associated University Presses, 1983).

pero —consecuente en su adhesión a Husserl— teme que su sentido se contamine de idealismo filosófico o religioso. En un comentario de 1927 a la traducción española del libro, Antonio Espina observa que "se trata de un realismo idealista... Y se llama precisamente mágico, para evitar que salga nunca de la esfera neutra de la idealidad y el subjetivismo y caiga y pueda confundírsele con el realismo religioso". Años más tarde, el propio Roh comenta: *"In an article written in 1924, I coined the phrase Magischer Realismus (magic-realism) — 'magic' not, of course, in the religious-psychological sense of ethnology. In 1925 the expression was attached as a subtitle to my book,* Nach-expressionismus*"* (1968, 70). Sin embargo, el auge sin precedentes de la etnología, que en 1925 se hallaba en pleno vigor, hace ver artificial el sentido que Roh quiere adjudicarle a su calificativo "mágico". Claramente se prefirió el término "nuevo objetivismo" porque expresaba sin ambigüedades el sentido fenomenológico deseado.

Aparte de los problemas inherentes en el concepto de Roh, su aplicación a la literatura hispanoamericana presenta de por sí un nuevo conjunto de problemas que no sería necesario analizar aquí. Bastaría con observar que los principios husserlianos de Roh, expuestos arriba, tanto como el post-expresionismo alemán que los inspira, tienen muy poca relación con la literatura hispanoamericana. [5] Malentendiendo a Roh, se ha querido en ocasiones forzar tal relación, violentando ya sea los textos o la historia literaria. Tampoco sería necesario, para resolver su discontinuidad, prescindir del término realismo mágico en la literatura

[5] Roberto González Echevarría (1974) concluye que: "El escritor hispanoamericano prefiere instalarse del lado de allá de esa estética media o fronteriza que describe Roh; del lado del salvaje, del creyente, no en ese punto ambiguo donde el milagro se justifica por un acto de percepción reflexivo, en que la conciencia de la distancia entre el observador y lo observado, entre el sujeto y ese otro exótico, genera la extrañeza y el asombro... La falla de Roh estriba en querer sustraer del fenómeno que describe la vertiente trascendentalista y religiosa que posee, para evitar que ésta contamine la antisepsia fenomenológica y formalista de su teoría. Las teorías de Roh no tienen mayor impacto sobre el escritor hispanoamericano porque el milagro que éste persigue no es neutro, sino que aspira mediante él a fundirse en un orden trascendente —sólo que ese orden no es ya provisto por la tradición occidental. Roh tiene que acudir a ese neutralismo porque no puede concebir otro orden trascendente que el que brinda la tradición europea, y por ello acude a la fenomenología" (25-27). A esta certera observación, añado sólo que el trascendentalismo invocado por Roh es aquél que con sentido kantiano aparece en la "fenomenología trascendental" de Husserl.

hispanoamericana; sino sólo del sentido equívoco que quiso impartirle Roh. Después de todo, éste nunca le dio a su término la importancia que más tarde cobraría en el ámbito hispánico.

Realismo: ¿mágico, lírico, sicológico o existencial?

En 1927, la Revista de Occidente publicó en versión castellana el libro de Roh, bajo el título de *Realismo Mágico: problemas de la pintura europea más reciente*. Lo que Roh había relegado a un mero subtítulo, pasaba ahora a ser el título principal. Se supone que este evento haya servido para introducir el término en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, los primeros latinoamericanos en utilizarlo por escrito (Usigli 1940; Lins 1944; Uslar 1948; Portuondo 1952) muestran absoluto desconocimiento de Roh y le dan al término un significado totalmente distinto. Anderson-Imbert (1956) y Luis Leal (1967) son los primeros en señalar su olvidado origen en Roh, cuando ya el término se convertía en lugar común de la literatura hispanoamericana.

En 1940 aparece el término por primera vez en imprenta y de factura hispanoamericana, cuando el dramaturgo Rodolfo Usigli lo utiliza con referencia al teatro, y lo define, por oposición al realismo periodístico, como una irrupción de la poesía y de la sicología en el realismo moderno.

Kant distingue entre un sentido "legítimo" y uno "ilegítimo" de lo trascendente. El legítimo se aplica al conocimiento *a priori*, que es anterior y necesario a la experiencia; es en ese sentido que Kant utiliza los términos "Estética Trascendental" y "Lógica Trascendental". Este conocimiento innato trasciende la experiencia en el sentido que no se deriva empíricamente de ella, mas no porque nos ofrezca contacto alguno con un orden supratemporal o religioso, lo que sería, según Kant, un uso "ilegítimo". Empero, es precisamente ese sentido "ilegítimo" el que mayormente aperece en la filosofía posterior a Kant, especialmente en el trascendentalismo de Emerson y Thoreau. Husserl resucita el sentido neutro y "legítimo" de lo trascendente, y es a través de él que llega a Roh la versión kantiana. Véase Reese, "The trascendent", *Dictionary of Philosophy and Religion* (New Jersey: Humanities Press, 1980). Contrario a Roh, la magia que busca el escritor hispanoamericano es aquélla que permite trascender no la experiencia y el conocimiento empírico, sino la propia individualidad, por medio de la participación en un orden superior, que cuando no es supratemporal es ciertamente supraindividual.

En realidad Usigli proponía dos cosas muy diferentes: de un lado, un realismo poético, lírico, simbolista, que identificaríamos hoy con obras como *Don Segundo Sombra* de Güiraldes o *Los ríos profundos* de Arguedas; del otro, un realismo sicológico y existencialista, más cercano a María Luisa Bombal, Eduardo Barrios, Juan Carlos Onetti o Ernesto Sábato. En "A experiencia incompleta: Clarisse Lispector", Alvaro Lins (1944) llama "realismo mágico" al lirismo de la novela moderna y a su visión poética del mundo; y añade que es "mágico" porque investiga la realidad dentro del mundo sin límites de la sicología, del sueño y de la imaginación. Arturo Uslar Pietri (1948) habla de una visión mistificante del hombre en el cuento venezolano, que "a falta de otro nombre" podría llamarse "realismo mágico". Uslar se refiere nuevamente a un realismo lírico, "fusión de criollismo naturalista y modernismo artístico"; señala que el cuento venezolano "se aventura por nuevos rumbos y sabe andar con tino por la frontera borrosa del realismo criollista y la evasión poética". En 1952, José Antonio Portuondo censura ese "realismo mágico" de cariz sicológico y formalista:

> En este aislamiento de invernadero o laboratorio los jóvenes escritores elaboran, con fragmentos de su propia realidad individual, de su ansiedad o de su histeria, un mundo de mágica realidad en el que las cosas cotidianas, iluminadas por un halo de alucinación y de angustia, se debaten en una lucha estéril por superar su pura materialidad... cultivan con delectación todos los aspectos negativos de la realidad y hacen de su histeria privada y de su angustia el centro del universo (1952, 1955, 125-139).

La frecuencia con que se mezclaba lo lírico y lo sicológico en la narrativa de esos años explica el que la crítica de entonces no los diferenciara teóricamente. Después de todo, se trataba de tendencias complementarias: ambas buscaban superar el realismo, el naturalismo, el criollismo, mediante una *interiorización* del punto de vista narrativo. Lo que difería era el modo y la intención: en una, la interiorización tenía por objeto la expresión lírica y la visión poética del mundo y del ser; en la otra, el fondeo sicológico y ontológico del hombre en un mundo visto a través de un lente distorsionante que, sin embargo, lograba presentar asoladoras verdades existenciales. Así, aunque se mezclaba en la práctica conceptos teóricamente diferentes, las obras diferían marcadamente en su énfasis, lírico o existencial, resultando muy distintos un Arguedas de un Onetti, un Güiraldes de un Sábato. No obstante, realismo lírico y realismo sicológico cayeron por igual bajo el rubro erróneo e indiscriminado de un

"realismo mágico" que ya nada tenía que ver con Roh, ni con los varios sentidos que el término cobraría a partir de 1955 en las letras hispanoamericanas.

La doctrina formalista versus la doctrina temática

El notorio artículo de Ángel Flores, "Magical Realism in Spanish American Fiction" (1955), introduce definitivamente el término en el lenguaje de la crítica literaria hispanoamericana. A partir de esa fecha, se multiplican las menciones y definiciones que convierten el realismo mágico en objeto de verdadera polémica.

Flores apunta que la literatura hispanoamericana había sido estudiada casi exclusivamente bajo un enfoque temático ("novela de la pampa" o "de la selva"), cuando no biográfico ("novela colonial", "novela de la Revolución Mexicana"), a descuido de los problemas de forma, composición y estilo. Como en Franz Roh, el eje de la tesis de Flores es su método puramente formalista (y vagamente ahistórico). Flores define el realismo mágico como "amalgama de realidad y fantasía", lo que de algún modo podría calificar la literatura de todos los tiempos. Igualmente, las características del realismo mágico que enumera Flores (preocupación por el estilo, la precisión y la economía; trama lógica y ceñida; transformación de lo cotidiano en tremendo e irreal; fluidez intemporal de la narración; repudio del sentimentalismo y de las efusiones líricas; y predilección por lo nuevo y lo sorpresivo) son comunes a una gran parte de la narrativa posvanguardista de Occidente. De ahí que Flores considere mágico-realista toda la narrativa hispanoamericana a partir de 1935, desde Borges hasta Rulfo, desde Mallea hasta Cortázar, desde Novás Calvo hasta Sábato, con Kafka como precursor.

El esfuerzo de Flores fue, en retrospectiva, prematuro. Careció de la necesaria distancia histórica y de las herramientas críticas forjadas luego. En las décadas del 60 y del 70, los autores agrupados por Flores desarrollaron sus obras y se diferenciaron, poniendo en evidencia lo errático de aquella selección. Aparecieron también los estudios fundamentales de la literatura fantástica, que ayudaron a deslindar toda una comunidad de obras y autores. En su momento, sin embargo, la novedad impidió el que Flores pudiera distinguir entre lo fantástico, lo existencial y las meras tendencias anti-realistas de la literatura posvanguardista, viniendo todo a caer nuevamente bajo la dudosa taxonomía del "realismo mágico".

El próximo artículo de importancia es el de Luis Leal (1967), que representa el reverso de Flores, al basar su tesis en un enfoque temático, pero igualmente ahistórico:

> El realismo mágico —arguye Leal— es, más que nada, una actitud ante la realidad, la cual puede ser expresada en formas populares o cultas, en estilos reelaborados o vulgares, en estructuras cerradas o abiertas... Este interés en ***el tema***, característica central del realismo mágico, es lo que da unidad a las obras de esta escuela, sean ya manifestaciones populares, ya manifestaciones de la literatura más refinada (232, 234; el énfasis es mío).

Este criterio temático (que mal no le iría al género gauchesco) lleva sin embargo a que Leal incluya, lado a lado, en su realismo mágico, a Rómulo Gallegos y a Julio Cortázar —reduciendo a lo absurdo su propia tesis. Como en Flores, la selección es errática por cuanto violenta la historia literaria hispanoamericana. [6]

Leal es, curiosamente, de los primeros en referirse a la propuesta original de Franz Roh. Así la acredita en su artículo:

> Roh explica el origen del término diciendo que con la palabra mágico, en oposición a místico, quiere subrayar que "el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él"... En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas (231-33).

Pero Leal no bebe en la fuente original: de una breve reseña en el *Diccionario de los ismos* de Cirlot (Barcelona, 1956, 365), toma una frase de Roh fuera de contexto, y, sin advertir la raigambre husserliana y

[6] En el fondo, Leal trata el realismo mágico como si fuera no un estilo, sino un género literario, donde resulta adecuada una definición ahistórica. Al revés del estilo, el género no es un ente histórico. No es hijo de la circunstancia, sino de características y situaciones humanas universales. Es por ello usual el que un género se defina en base a un criterio unilateral. El género elegíaco, por ejemplo, depende de un criterio exclusivamente temático; mientras que el género de lo fantástico puede ser definido exitosamente, como lo ha hecho Todorov, en base a un criterio puramente formal. Sin embargo, el realismo mágico no es un género literario, sino un estilo, un modo de representación irremisiblemente atado a determinadas circunstancias históricas.

formalista, concluye que el realismo mágico busca "desentrañar el misterio que palpita tras las cosas", lo cual es patrimonio del arte de todas las épocas.

En 1969, Ángel Valbuena Briones coincide con Flores en que el rasgo definidor del realismo mágico es la inclusión de hechos extraordinarios y fantásticos "dentro de un detallismo realista". El detallismo, sin embargo, no es necesariamente un elemento realista, más que barroco o incluso fantástico. Tomados aisladamente, los procedimientos narrativos no son, por lo general, privativos de un estilo en particular. Son apenas formas neutrales de expresión, hasta que el contexto en que se las utiliza las carga de intención estética o de sentido ideológico. El detallismo de Kafka, por ejemplo, no tiene nada que ver con ningún modo de "realismo"; muy por el contrario, su precisión minuciosa sólo sirve para acentuar aun más la atmósfera extraña e irreal de sus relatos. Valbuena y Flores quisieron ver en ese detallismo (que a menudo acompaña al relato fantástico, porque es necesario a su verosimilitud) una especie de *coniunctio oppositorium*, de "amalgama de realidad y fantasía".

Valbuena incluye las narrativas de Asturias y Carpentier, por su fusión de lo mítico y lo histórico, junto a las de Borges y Cortázar. Todos caben dentro del realismo mágico que, según el crítico español, es una "corriente universal":

> El realismo mágico no se limita, como ha creído algún crítico, a los pueblos latinoamericanos que tengan una amplia población de indios y negros y que con sus culturas pueden presentar una nueva realidad en la que se funden elementos irracionales y primitivos, sino que, bien entendido, es una ***corriente universal***, y se puede añadir que ***inherente al ser humano***. La literatura fantástica de la literatura argentina, por ejemplo, es otra modalidad de esta corriente estilística que tanta atención ha despertado (1969, 236; el énfasis es mío).

Esta supuesta "universalidad" del realismo mágico es el denominador común entre la tesis de Roh y las de Flores, Leal y Valbuena Briones. El común resultado es la proposición vaga y dogmática: "síntesis de impresionismo y expresionismo" (Roh), "amalgama de realidad y fantasía" (Flores), "actitud ante la realidad" (Leal), mientras que Valbuena Briones, considerándolo "inherente al ser humano", habla incluso "del realismo mágico en que vive el hombre". Cuando se proclama la universalidad en un vacío histórico, toda proposición resulta tan irrefutable como incorroborable.

El deslinde de lo fantástico

Hasta aquí las principales posiciones entre 1923 y 1969. Sus divergencias prefiguraron la polémica desatada en la década siguiente. De moda entonces la llamada *nouvelle critique*, contribuyó su anti-historicismo a perpetuar el uso de criterios unilaterales, con nuevas y viejas versiones del realismo mágico, irreconciliables por su posición temática o formalista. La polémica culminó con el congreso de 1973 en Michigan, que dejó un saldo de definiciones contradictorias y una propuesta lapidaria de abolir el uso del término (Rodríguez Monegal, en Yates 1975). No obstante, éste continuó utilizándose con insistente frecuencia, se hizo obligatoria su mención somera en los manuales, y proliferaron artículos sobre el realismo mágico de tal o tal autor, aunque el caso individual de un autor no podría nunca definir el realismo mágico como fenómeno, estilo o movimiento literario, y menos como herramienta crítica con valor taxonómico.

El año 1970 marcó, sin embargo, una nueva etapa en los estudios del realismo mágico, a raíz de la *Introdution à la littérature fantastique* de Todorov. Para mediados de los 70, muchos reconocían en "el deslinde de lo fantástico" un avance crucial hacia la definición del realismo mágico.[7] Para la literatura fantástica, sólo existen tres categorías de acontecimientos narrables: lo natural, lo sobrenatural, y lo extraño o "preternatural". Si lo natural pertenece al realismo y lo sobrenatural al relato fantástico, el realismo mágico podría ser, por eliminación, la literatura de acontecimientos extraños o "preternaturales". Siguiendo este raciocinio, Anderson-Imbert propone que la dialéctica de Franz Roh (impresionismo + expresionismo = realismo mágico) puede transponerse a la literatura bajo la forma siguiente —"una tesis: la categoría de lo verídico, que da el 'realismo'; una antítesis: la categoría de lo sobrenatural, que da la 'literatura fantástica'; y una síntesis: la categoría de lo extraño, que da la literatura del 'realismo mágico'" (1975, 9). Sin embargo, dentro de las amplias posibilidades del discurso literario, es imposible el simple proceso de eliminación que Anderson-Imbert pretende aplicar. La reducción del mundo narrado a tres categorías *temáticas* —natural, sobrenatural y preternatural— sólo tiene validez desde la perspectiva de lo fantástico, para distinguir el suceso fantástico de otros sucesos, en base a si se violan las leyes de la naturaleza o si lo sucedido tiene explicación racional. Fuera de este caso específico, la distinción es trivial. Si el propósito de toda clasificación literaria es facilitar el estudio de una

obra particular mediante su relación con otras obras afines, ¿qué provecho tiene el saber que una obra pertenece a la literatura de "lo verídico"? En cuanto a "lo extraño", Anderson-Imbert cita a *Don Segundo Sombra*, *Los pasos perdidos*, y los cuentos de Borges, obras cuya comparación resultaría poco esclarecedora.

Los trabajos de Vax, Caillois y Todorov sobre la literatura fantástica sólo demuestran lo que *no es* el realismo mágico, pero nada nos dicen acerca de lo que ***es***. Obras, autores y características antes tomados por "mágico-realistas" ahora se consideran "(neo-)fantásticos". La esfera de posibilidades se redujo, pero el deslinde de lo fantástico no podía conducir a una definición positiva del realismo mágico.

Mientras que Anderson-Imbert propone un nuevo acercamiento temático al realismo mágico, el aprovechamiento del deslinde de lo fantástico, desde la perspectiva formalista, está representado por Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano* (1980), que es hasta hoy el estudio más profundo y cuidadoso sobre el tema. No obstante, el mismo adolece de ciertos prejuicios metodológicos de época que distorsionan su concepto del realismo mágico. Primeramente, Chiampi profesa un repudio total del acercamiento temático, en favor de un análisis estructural que produce la definición de un realismo "maravilloso" basada en un módulo comunicativo (emisor>texto>receptor) que resulta demasiado abstracto.[8]

[8] Así define Chiampi su realismo maravilloso: "Considerado dentro del esquema de la comunicación narrativa —como conjunto dinámico que interrelaciona emisor, signo, receptor y referente extralingüístico— ese tipo de discurso de la ficción hispanoamericana se caracteriza, al nivel de las relaciones pragmáticas (emisor>signo>receptor): 1) por la producción de un efecto de encantamiento que busca establecer una relación metonímica entre las lógicas empírica y meta-empírica del sistema referencial del lector; 2) por la enunciación problematizada, a través de la función metadiegética de la voz, engendrando el diálogo entre el narrador y el narratario. Al nivel de las relaciones semánticas (signo <-> referente extra linguístico) el realismo maravilloso se caracteriza: 3) por la remisión a otro discurso-referente —lo "real maravilloso"— unidad cultural integrada a un sistema de ideologemas del americanismo, cuyo significado básico es la no disyunción; 4) por la remodalización de ese significado en su forma discursiva, mediante la articulación sémica, no contradictoria, de las isotopías natural y sobrenatural; y 5) por la manifestación de la combinatoria sémica en dos modalidades: la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso" (157-8).

Al descartar *a priori* el elemento temático, Chiampi puede reemplazar el término realismo mágico (y aun el de "lo real maravilloso" de Carpentier) con el suyo —"realismo maravilloso"— que, aunque más manejable, es un concepto temáticamente menos relevante para la narrativa hispanoamericana contemporánea. La ventaja de reemplazar lo mágico con lo maravilloso reside, según Chiampi, en el hecho que éste, lejos de ser un modismo, se incorpora a la poética y a la historia literaria de todos los tiempos: desde la épica antigua a los cuentos de hadas y las canciones de gesta, llegando a las leyendas románticas y al experimento surrealista. Sin embargo, el aceptar como un solo fenómeno las múltiples versiones de lo "maravilloso" implicaría una falaz continuidad, formal o temática, entre esas obras y géneros y la literatura contemporánea del realismo maravilloso en Hispanoamérica. En todo caso habría que hablar de varias tradiciones.

Chiampi observa que por su etimología el término "maravilloso" comprende tanto lo natural extraordinario como lo sobrenatural, y que esto facilita una conceptuación del realismo maravilloso como una modalidad narrativa en la que lo natural y lo sobrenatural aparecen de manera "no contradictoria". La desventaja es que lo maravilloso, así definido, incluye no sólo lo mágico sino lo fantástico (y aun lo extraño), y termina por anular las sutiles diferencias entre los tres. Lo maravilloso literario existe sin duda, además de lo mágico, no en lugar de él. Siempre será más útil y dará mayor precisión a los estudios de la narrativa no realista el mantener la distinción, por sutil que sea, entre "maravilloso", "fantástico" y "mágico". Que esa amplitud concedida a lo maravilloso absorbe y niega las versiones modernas de lo fantástico, se confirma en el hecho que Chiampi se ve obligada a concluir que la tradición fantástica hispanoamericana termina con Horacio Quiroga, negando que Borges, Bioy y Cortázar representen una evolución del género. Con Borges se da, según Chiampi, una ruptura con lo fantástico tradicional y el comienzo de una nueva poética renovadora del lenguaje narrativo, que desemboca en un "realismo maravilloso" propio ya de Carpentier, Asturias, Rulfo, Roa Bastos, García Márquez, Vargas Llosa, y otros (en cuanto a los primeros, la historia literaria no respalda el anacronismo que los supone seguidores de Borges). En el fondo la abstracción excesiva de esa teoría y de su concepto de lo maravilloso, no permite distinguir entre estos autores y los narradores rioplatenses de relatos fantásticos. Por eso afirma que no hay una verdadera diferencia formal entre el primer grupo (Borges et al.) y el segundo (Carpentier et al.), que la diferencia es una más trivial basada en lo temático: "los primeros desarrollan una temática de

lo individual, mientras que los segundos enfocan lo colectivo, como intérpretes de la cultura hispanoamericana". En realidad, esa diferencia es crucial.

La tesis de Chiampi resucita más de un elemento del formalismo de Flores y Valbuena Briones; también es más completa y discriminadora. Lo que antes era simple "amalgama de realidad y fantasía" o "transformación de lo cotidiano en tremendo e irreal" ahora es la convivencia de lo natural y lo sobrenatural en un relato que los presenta de manera no disyuntiva, donde lo natural aparece como extraño, y lo sobrenatural como pedestre. Además, Chiampi enriquece sus esquemas con la referencia a la tradición ideológica americanista, lo que sí representa un paso de avance: el abandono de las pretensiones universalizantes y el intento de devolver a la teoría sus fundamentos históricos. El reciente libro de María-Elena Angulo, *Magic Realism: Social Context and Discourse* (1995), sigue fielmente los aciertos y los errores de Chiampi, con particular atención a la literatura ecuatoriana.

La más clara diferenciación teórica entre lo fantástico y el realismo mágico es la de Amaryll Chanady, *Magical Realism and The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* (1985). Este propone tres criterios para la definición de lo fantástico, y tres para el realismo mágico. Lo fantástico se distingue por 1) la elaboración textual de una antinomia entre lo natural y lo sobrenatural; 2) la afirmación de lo natural como válido, de manera que la irrupción de lo sobrenatural crea una situación ilógica y desconcertante; 3) la renuencia del autor a aclarar los sucesos y a resolver la antinomia. En cambio, el realismo mágico presenta por antinomia dos perspectivas en conflicto, ambas con coherencia propia: una se basa en la visión racional de la realidad; la otra en la aceptación de lo sobrenatural como normal y cotidiano. La diferencia con lo fantástico está en la naturalidad con que el narrador acepta lo irracional, obrando una resolución de la antinomia (que equivale a la "no disyunción" en Chiampi). Chanady hace buen uso de la estética de la recepción, y coloca el punto de vista en el centro mismo del análisis. Sin embargo, su concepto de "modalidades" literarias es un regreso a las nociones ahistóricas ya descartadas:

> Magical realism, just like the fantastic, is a literary mode rather than a specific, historically identifiable genre, and can be found in most types of prose fiction. It does not refer to a movement, which is characterized by particular historical and geographical limitations and a coherence which magic realism lacks (1985, 16-17).

Este criterio modal nos da una imagen muy incompleta tanto del realismo mágico como del relato fantástico. Sin embargo, el último sí cuenta con una rica tradición genérica desde principios del XIX (Potocki, Poe, Hoffmann, los Grimm, etc.). Posee un canon formal bien definido, relacionado con la economía de medios y el procedimiento inquisitivo metódico, racionalista y cientificista del relato policial; sólo que la intriga no se construye en torno a un crimen sino a un suceso insólito que contradice las leyes de la naturaleza. Se crea así una tensión entre la búsqueda de una explicación racional y la aquiescencia a lo sobrenatural que amenaza con privar al lector de su confianza en un mundo racional y predecible. El consiguiente efecto de suspenso y de miedo es muy típico de la recepción de lo fantástico. Sólo gracias a esta tradición podemos advertir la presencia de lo fantástico como "modalidad" en obras menos tradicionales, y hacer comparaciones fructíferas entre ellas. El realismo mágico, en cambio, no cuenta con una tradición similar. La modalidad de narrar lo prodigioso con la naturalidad de lo cotidiano es un elemento necesario pero no suficiente para su definición; esa resolución de la antinomia vale solamente para distinguirlo de lo fantástico. Pero el deslinde de lo fantástico —lo vimos ya en Anderson-Imbert — no produce una definición positiva. El realismo mágico requiere ser definido en sus propios términos, con el detalle y la riqueza de una tradición propia.

Sobre el deslinde del realismo mágico ante lo fantástico, lo absurdo, lo maravilloso y lo extraño, he tratado de modo más extenso en mi segundo capítulo. Asimismo, exploro allí la efectividad de delinear el realismo mágico por oposición, no a lo fantástico, sino al realismo tradicional.

"Lo real maravilloso" y la versión etnológica

La acepción más reciente del realismo mágico es la llamada "versión etnológica" basada en la presencia del mito, la leyenda y el sincretismo indio, negro y campesino de las regiones más remotas y aisladas de América, en autores como Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez. Con el deslinde de lo fantástico, y una vez descartadas las viejas relaciones aleatorias con lo lírico, lo sicológico, lo existencial, lo experimental y lo fenomenológico, la versión etnológica ha venido ganando terreno.

A mi parecer es éste el único sentido coherente para el realismo mágico, demostrable en los textos y en la historia literaria. Faltaba para ello una teoría comprehensiva y una lectura comparativa de las obras más representativas, y se había descuidado la relación con esa tendencia poco estudiada del arte contemporáneo que es el primitivismo —faltantes que he intentado suplir en este estudio.

La primera acepción verdaderamenbte literaria del término realismo mágico data de 1926, cuando Massimo Bontempelli, ignorando a Franz Roh, propuso un "realismo mágico" de corte vanguardista y primitivista. Lo comento por extenso en el capítulo uno.

El concepto de "lo real maravilloso" que propuso Carpentier en su conocido prólogo de 1949 a *El reino de este mundo* ha venido con el tiempo a servir de apoyo a la versión etnológica del realismo mágico. Para muchos críticos se trata de conceptos sinónimos, mientras otros los diferencian. Para Carpentier, lo real maravilloso es característico de la realidad cultural americana: "Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro... América está muy lejos e haber agotado su caudal de mitologías". La labor del novelista no consiste en crear sortilegios sino en saber descubrir y sacar a la luz esas mismas realidades prodigiosas. En cambio, la crítica mayormente entiende por el realismo mágico una técnica, una perspectiva o un modo de narrar, y no un atributo cultural ni ontológico.

Ya Arturo Uslar-Pietri, amigo de Carpentier y de Bontempelli, hablaba de un "realismo de primitivo" como constante de la literatura hispanoamericana.

> El mismo gusto de la forma lleva [la literatura criolla] a una deformación de los datos inmediatos de lo objetivo, que a lo que se parece es a la estilización de los primitivos. Hay en la literatura hispanoamericana cierta forma de realismo que no es sino realismo de primitivo. Una realidad reelaborada por el estilo y por la concepción general del sujeto. Una como perspectiva de primitivo que hace que el pájaro del árbol del fondo resulte tan grande como la cabeza del personaje del primer plano (1956, 73).

Uslar no llegó sin embargo a relacionar lo primitivo con el término realismo mágico. En realidad esa conexión apareció más bien tardíamente en la literatura crítica. En 1965 Matilde López identifica el realismo mágico con el arte prehistórico. El mismo año, la tesis doctoral de Ray Verzasconi, "*Magic Realism and the Literary World of Miguel Ángel Asturias*", lo define como una expresión de la realidad del Nuevo Mundo que combina elementos racionales europeos con lo primitivo americano.

Asturias fue desde luego, junto a Carpentier, uno de los principales exploradores literarios de la subsistencia de lo primitivo en la América contemporánea. En su entrevista de 1970 con Gunter W. Lorenz, Asturias se autodefine como exponente del realismo mágico y explica que "no se trata de una realidad palpable, pero sí de una realidad que surge de determinada imaginación mágica". El *Popol Vuh* de los antiguos mayas es para Asturias el ejemplo más claro de esa interpretación mítica de la realidad. En 1969 Jean Franco destaca el influjo surrealista en Carpentier y Asturias, creadores, según ella, del realismo mágico, "término recientemente acuñado para caracterizar las novelas que utilizan el mito y la leyenda" (374). El primer crítico en relacionar de manera inequívoca el realismo mágico con el primitivismo fue, no obstante, Fernando Alegría (1960, 1971), quien vislumbra en Carpentier

> ...el advenimiento de una nueva forma de novelar hecha de realidades esenciales, de universal comunión en el drama social y filosófico del hombre contemporáneo, concebida en la actividad portentosa, a veces subterránea, a veces sobrenatural de la vieja mitología india, negra y blanca de nuestros pueblos... en un estilo barroco sólo comparable en la literatura hispanoamericana al de Miguel Ángel Asturias en la prosa, y al de Pablo Neruda, en el verso... El realismo mágico de Carpentier se afirma, entonces, en una autenticidad que es, a la vez, ideológica y material... lo exótico se convierte en primitivismo auténtico... En el realismo mágico de Carpentier y Asturias, sin embargo, no hay ideali-zación alguna de origen romántico: por el contrario, ese realismo vive de una comprobación de hechos históricos que se tornan leyendas en la imaginación del pueblo y actúan, luego, como mitos desde una subcon-ciencia colectiva. Este fondo etnológico y social marca distintivamente la obra de Carpentier y Asturias (1971, 90-121).

Hilda Perera, en su estudio sobre Lydia Cabrera, califica el realismo mágico como "un peculiar enfoque de la realidad de los indios y de los negros, cuya cultura primitiva se conserva en América ...una forma precientífica de interpretar el mundo" donde lo mágico es "presentado objetivamente con plena verosimilitud, como parte tangible de la realidad" (1970, 79-82). Perera apunta como uno de los principales aportes del realismo mágico el dar expresión formal al animismo primitivo. En 1972, Lino Novás Calvo observa, en una entrevista, que: "El término es equívoco. No es mágico y no es propiamente realista. Tal como yo lo entiendo, es una manera, algo primitiva, de transfigurar la realidad mediante la emoción. Creo que tiene algo de expresionismo" (Batista Falla 1972, 23).

La versión etnológica del realismo mágico pronto se hizo extensiva a Rulfo y a García Márquez. Suzanne Jill Levine (1970) señala la importancia del punto de vista narrativo de tradición no europea "que introduce el mito y la magia en la realidad cotidiana latinoamericana"; sugiere que, si Carpentier señaló teóricamente el camino del realismo mágico, fueron Asturias, Rulfo y García Márquez "quienes lograron ponerlo en práctica realmente". Lucila-Inés Mena advierte que "no parece existir mayor discrepancia en la crítica acerca del realismo mágico de los autores arriba mencionados. Sin embargo, cuando se trata de Borges, Cortázar, Sábato y Fuentes, la aceptación ya no es tan unánime, y hasta se llega a negar su presencia en dicho movimiento" (1975, 402). Jaime Alazraki (1976) especifica que sólo unas pocas obras, "*El reino de este mundo, Hombres de maíz, Pedro Páramo, Cien años de soledad* y alguna otra", pueden considerarse representativas del realismo mágico:

> En los cuatro autores que hemos citado hay un común denominador, una ecuación cuyo producto se define en el concepto realismo mágico. Su radio semántico se reduciría a obras cuyo tema emerge de la realidad latinoamericana como una cultura diferenciada... según una gramática en la cual las normas del uso se trastocan. El escritor mágico-realista no busca restablecer en sus relatos el orden racional con cuyo sistema el hombre occidental aprehende y organiza sus versiones de la realidad. Su esfuerzo —como en el caso de la etnología estructural— está encaminado a comprender los temas de sus ficciones desde una gramática que abandona la lógica para reformularse desde la magia, el mito o la leyenda. Confrontado con varias imágenes de la realidad y coexistiendo con dos sistemas de referencia, el escritor mágico-realista evita explicar el uno con el otro e intenta reconstruirla o sublimarla literariamente (1976, 18).

En el primer trabajo extenso de análisis textual, José A. Bravo (1978) define lo real maravilloso como equivalente al realismo mágico, en términos de la recurrencia de temas constantes en tres textos representativos. Según Bravo, el elemento de base es el establecimiento de un "pacto lúdico" entre autor y lector, que da lugar a que se acepte, dentro de la verosimilitud, el procedimiento gigantista o hiperbólico con que se narra el relato. Las obras escogidas son *El reino de este mundo, Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*. En cuanto a los autores y obras que conforman el realismo mágico se ha llegado casi a un consenso.

El otro factor en que coincide la gran mayoría de quienes suscriben la versión etnológica es en identificar el punto de vista narrativo (llámesele mágico, mítico, primitivo o popular) como la característica central del

realismo mágico. Verzasconi, Levine y Alazraki así lo enfatizan. José H. Dacanal (1970) observa que João Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*) y José Cândido de Carvalho (*O Coronel e o Lobisomem*) se asemejan a Carpentier y a García Márquez "porque sus obras tienen como tema el hombre del interior que perdiera contacto con los centros urbanizados"; insiste que en estos autores se da "lo contrario de la novela de los 30, cuyos héroes nunca son vistos a partir de ellos mismos sino siempre desde la perspectiva del hombre de la urbe"; y ve en el realismo mágico la respuesta artística del Tercer Mundo "al avance implacable de la civilización pragmático-racionalista y tecnificada", presa de lo que Max Weber, al estudiar la sociología de las religiones a principios de siglo, llamó, preocupado, la "desmagización del mundo" (*Entzauberung der Welt*). Emil Volek (1975) observa que lo real maravilloso "debe ser recreado desde adentro", y que "sólo así se supera su posible exotismo, la distancia del objeto exótico: al utilizar la mirada del indio, del negro, etc.". Añade que para el escritor mágico-realista "esta mirada vale la pena, es equivalente y no inferior a la del hombre de la civilización 'moderna'".

Finalmente, algunos críticos problematizan esa noción engañosamente sencilla del punto de vista primitivo. Roberto González Echevarría, luego de aclarar la filiación etnológica del término, expone así su carácter paradójico:

> Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea... Todos los esfuerzos de la mejor intencionada crítica académica por dar nombre a un movimiento bajo el rótulo de realismo mágico, caen en esta contradicción, sin saberlo... la magia puede que esté en esta orilla, pero tenemos que verla desde la otra para verla como tal (1974, 39).

Eliane Karp-Toledo cuestiona la autoridad de lo real maravilloso y de su "mirada doble", producto de la distancia "a la vez geográfica, social, étnica del autor, generalmente mestizo, con educación occidental y urbana" (1982, 104, 113):

> Así Carpentier y Asturias adoptan estos conceptos sin prever que encierran al indígena en la imagen que Europa tiene de él... esta situación ambigua origina el problema de la "perspectiva o escritura doble"... Pero el lector, confrontado con estas "dos voces" oscila igualmente entre la credulidad o incredulidad frente al conjunto de los acontecimientos de la novela, produciéndose de este modo una inevitable ruptura con la intención original del autor.

Víctor Bravo (1988) rechaza lo real maravilloso y aun el concepto esencialista del realismo mágico, porque transforman lo que debía ser un problema estético en condición idealizada del referente americano, que depende de una "mirada exógena". Bravo busca deslindar ambos conceptos contrastando las posturas de Asturias y Carpentier: el realismo mágico del primero es un "hallazgo estético" (la poetización del mito del pensamiento salvaje y de su principio metafórico-metamórfico), lo real maravilloso del segundo "parte de 'lo americano' en tanto que expresión estética de un referente insólito, producido por una hiperbolización literaria del hombre, la historia o la naturaleza... y un proceso transculturador del aquí americano y el allá europeo" (42, 221).

Todas estas perspectivas críticas en torno a la versión etnológica necesitan cierta revisión que he procurado sugerir en mi lectura de las obras.

Conclusiones

La falta de continuidad en la idea del realismo mágico, en su aplicación a la pintura y las variantes con que se ha incorporado a la literatura, invalida todo intento de definición ecuménica o reconciliadora. No es dado hallar un punto medio entre ellas.

Una definición viable del realismo mágico debe demostrar validez y utilidad. Sus postulados deben ser corroborables individualmente por su aplicación al texto de obras representativas; y en su conjunto, por la coherencia interna de la teoría y por su capacidad de explicar el desenvolvimiento de un segmento de la historia literaria. Su utilidad estaría en señalar la interrelación de un grupo de obras en un sistema expresivo común y el papel que juega cada una en el desarrollo del sistema, de modo que el estudio de una obra se facilite y enriquezca mediante el estudio del conjunto.

Las versiones del realismo mágico como "estilo ahistórico" o "corriente universal" resultaban incorroborables porque partían de lo general para llegar a lo específico, no a la inversa. Eran demasiado ambiciosas, y daban cabida a obras muy dispares. De ahí la necesidad de foco, que limite la aplicación útil del término a un área específica de la narrativa contemporánea; es decir, que conciba el realismo mágico como un estilo histórico.

La reducción de foco y la ubicación histórica del realismo mágico se han visto impedidas por el uso de criterios unilaterales en la definición del

término. La disyunción temático-formal, no solamente acarrea una escisión artificial de la unidad literaria, sino que termina por presentar verdades a medias, al agrupar las obras en base a una similitud parcial, que ignora diferencias fundamentales. Las agrupadas bajo un criterio temático terminan mostrando profundas diferencias formales y vice versa. La adopción de criterios unilaterales resultará siempre en una visión sin paralaje, sin perspectiva temporal; pues es en la convergencia de la forma con eso que llamamos fondo, contenido o tema, que puede percibirse la dimensión histórica de un estilo literario. El realismo mágico persigue tal adecuación —objetivo utópico de un antiguo deseo literario— en busca de "la expresión americana".

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1973) *Philosophy of Modern Music*, New York: The Seabury Press.

Alazraki, Jaime (1976) "Para una revalidación del concepto realismo mágico en la literatura hispanoamericana", *Homenaje a Andrés Iduarte*, Clear Creek, Indiana: The American Hispanist, 9-21.

Alegría, Ciro (1980) *El mundo es ancho y ajeno*, Bogotá: Oveja Negra.

Alegría, Fernando (1960) "Alejo Carpentier: realismo mágico", *Humanitas* 1:345-72; recogido en *Literatura y Revolución*, México: FCE,1971,92-125.

_____ (1971) "Miguel Angel Asturias, novelista del viejo y del nuevo mundo", en *Literatura y Revolución*, México: FCE, 64-89.

_____ (1974) *Historia de la novela hispanoamericana*, México: Andrea.

Alexis, Jacques Stephen (1956) "Du réalisme merveilleux des Haïtiens", *Présence Africaine* 8-10: 245-71.

Allende, Isabel (1982) *La casa de los espíritus*, Barcelona: Plaza & Janés.

Anderson-Imbert, Enrique, ed. (1956) *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX* , New York: Las Américas Publishing Company.

_____ (1974) *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas: Monte Avila.

Angulo, María-Elena (1995) *Magic Realism: Social Context and Discourse*, New York: Garland.

Arango, Manuel A. (1978) "Correlación surrealista y social en dos novelas: *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, y *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias", *Explicación de Texos Literarios* 7,1: 23-30.

_____ (1981) "Relación social e histórica afro-espiritual y el 'realismo mágico', en *¡Ecue-Yambo-O!*, de Alejo Carpentier", *Cuadernos Americanos* 234: 84-91.

Arciniegas, Germán (1977) *Fernando Botero*, New York: H. N. Abrams.

Arguedas, José María (1957) *Los ríos profundos*, Buenos Aires: Losada.

Arias, Arturo (1985) "Ideología y lenguaje en Hombres de maíz", *Texto Crítico* 11, 33: 153-64.

Arias, Salvador (1977), ed., *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de las Américas.

Arnason, H. H. (1979) *History of Modern Art*, New York: H.N. Abrams.

Asturias, Miguel Ángel (1957) *Leyendas de Guatemala* [1931], Buenos Aires: Losada.

_____ (1959) "Quince problemas para Miguel Ángel Asturias", *Revolución* (LaHabana)17.

_____ (1977) "Magia y política", *Indice* 226, 38-45.

_____ (1981) *Hombres de maíz* [1949], Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1982) *El Señor Presidente* [1945], Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1983) *Mulata de tal* [1963], Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1988) *París 1924-1933: Periodismo y creación literaria*, edición crítica de Amos Segala, Madrid: Archivos.

_____ (1992) "Apéndices" (relatos embrionarios) en *Hombres de maíz*, edición crítica de Gerald Martin, Madrid: Archivos, 403-36.
Atkinson, Paul (1990) *The Ehnographic Imagination*, New York: Routledge.
Azara, Pedro (1990) *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona: Anagrama.
Baird, James (1956) *Ishmael*, Baltimore: John Hopkins UP.
Baker, Suzanne (1993) "Binarisms and Duality: Magic Realism and Post-colonialism", *Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies* 36: 55-63.
Bakhtín, Mikhail M. (1968) *Rabelais and His World*, Cambridge, Mass: MIT Press.
_____ (1981) *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.
Ballinger, James K. & Favela, Ramón (1984) *Diego Rivera: The Cubist Years*, Phoenix: Phoenix Art Museum.
Barrera Vásquez, Alfredo & Rendón, Silvia, eds. (1948, 1974) "Introdución y notas", *El Libro de los Libros de Chilam Balam*, México: FCE.
Barroso VIII, Juan (1977) *"Realismo mágico" y "lo real maravilloso" en* El reino de este mundo *y* El siglo de las luces, Miami:Universal.
Bartra, Roger (1987) *La jaula de la melancolía*, México: Grijalbo.
Batista Falla, Víctor (1972) "¿A dónde va nuestra narrativa?", *Exilio* 6,3: 15-29.
Bautista Gutiérrez, Gloria (1991) *Realismo mágico, cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*, Bogotá: Ed. América Latina.
Bell, Michael (1979) *Primitivism*, Londres: Methuen & Co. Ltd.
Bellini, Giuseppe (1966) *La Narrativa di Miguel Angel Asturias*, Milano: La Golliardaca.
Bello, Andrés (1847) "Prólogo", *Gramática de la Lengua Castellana*, Santiago de Chile.
_____ (1930) *Poesía*, Santiago de Chile: Nascimiento.
Benítez, Fernando (1980) "Conversaciones con Juan Rulfo", en *Homenaje nacional a Juan Rulfo*, México: INBA, 1-16.
Benítez Rojo, Antonio (1989) *La isla que se repite*, Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
Benjamin, Walter (1992) *The Origin of German Tragic Drama*, Londres: NLB.
Bloom, Harold (1989), ed., *Gabriel García Márquez*, New York: Chelsea House.
Boas, Franz (1955) *Primitive Art* [1927], New York: Dover.
_____ (1965) *The Mind of Primitive Man* [1911], New York: Macmillan.
Bontempelli, Massimo (1974) *L'avventura novecentista*, Florencia: Vallecchi.
Boon, J. A. (1982) *Other Tribes, Other Scribes: Symbolic Anthropology in the Comparative Study of Cultures, Histories, Religions, and Texts*, Cambridge: Cambridge UP.
_____ (1983) "Functionalists Write Too: Frazer/Malinowski and the Semiotics of the Monograph", *Semiotica* 46, 2-4: 131-49.
Booth, Wayne (1961) *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: U of Chicago P.

Borges, Jorge Luis (1980) "El arte narrativo y la magia" [1932], "Magias parciales del Quijote" [1952] y "El etnógrafo" [1969], en *Prosa Completa*, Barcelona: Bruguera.

Bravo, José Antonio (1978) *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual,* Lima: Editoriales Unidas.

Bravo, Victor (1988) *Magias y maravillas en el continente literario: Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas: La Casa de Bello.

Brotherston, Gordon (1983) "Provincia de almas muertas", en Rulfo (1983 c): 203-13.

_____ (1992) *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas through their Literature*, New York: Cambridge UP.

Brown, Betty Ann (1987) "El pasado idealizado: la utilización de la imaginería precolombina por Diego Rivera", en *Diego Rivera*, retrospectiva, México: Ministerio de Cultura, 149-66.

Bürger, Peter (1986) *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: Minnesota UP.

Bury, J. B. (1932) *The Idea of Progress: An Inquiry into its Origin and Growth*, New York: Macmillan.

Cabrera, Lydia (1993) *Cuentos negros de Cuba*, Miami: Universal.

Caillois, Roger (1959) *Man and the Sacred*, New York: Free Press.

Camayd-Freixas, Erik (1996) "Reflections on *Magical Realism*: A Return to Legitimacy, The Legitimacy of Return", *Canadian Review of Comparative Literature* 23,2: 580-89.

Campbell, Federico (1986) "Un silencio que se hizo leyenda: Juan Rulfo se llevó su secreto a la tumba", en Sandoval, Alejandro et al., eds. (1986):183-7.

Campos, Jorge (1978) "Gabriel García Márquez", en Roy, Joaquín, ed., *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid: Castalia, 317-50.

Cañas, Salvador (1950) "Homenaje a M. A. Asturias", *Repertorio Americano* 1105 (San José, Costa Rica) 1 de marzo: 81-83.

Cardoza y Aragón, Luis (1928, 1979) "Prólogo", *Rabinal-Achí*, México: Porrúa.

Carpentier, Alejo (1926) "Diego Rivera, pintor mexicano", *Carteles*, julio 11.

_____ (1926) "El arte de José Clemente Orozco", *Social*, octubre.

_____ (1927) "Diego Rivera", *Revista de Avance* 1, 9.

_____ (1929) "Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos", *Social*, agosto.

_____ (1973) *Los pasos perdidos*, Buenos Aires: Barral-Corregidor.

_____ (1974) *El recurso del método*, México: Siglo XXI.

_____ (1976) *Razón de ser*, Caracas: Universidad Central de Caracas.

_____ (1977) "Prólogo", *Ecue-Yamba-O!: novela afro-cubana*, La Habana: Editorial Arte y Cultura.

_____ (1979) *La música en Cuba*, México: FCE.

_____ (1981) *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México: Siglo XXI.

_____ (1983) *El reino de este mundo* [1949], Barcelona: Seix Barral.

_____ (1985) *El siglo de las luces*, edición crítica de Ambrosio Fornet, Madrid: Cátedra.
_____ (1987) *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona: Plaza & Janés.
Carrillo, Germán D. (1975) *La narrativa de Gabriel García Márquez*, Madrid: Castalia.
_____ (1983) "Del surrealismo al realismo mágico en *Hombres de maíz* de M. A. Asturias", *Sin Nombre* 14,1: 53-60.
_____ (1992) *Realismo e irrealidad en la narrativa hispanoamericana*, Bogotá: Enrique Cabeza.
Cassirer, Ernst (1946) *Language and Myth*, New York: Dover.
_____ (1950) *The Problem of Knowledge: Philosophy, Science and History since Hegel*, New Haven: Yale UP.
Castedo, Leopoldo (1969) *A History of Latin American Art and Architecture, From Pre-Columbian Times to the Present*, New York: Praeger.
Castelpoggi, Atilio J. (1961) *Miguel Angel Asturias*, Buenos Aires: Mandrágora.
Certeau, Michel de (1975) *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard.
_____ (1986) *Heterologies: Discourse on the Other*, Minneapolis: Minnesota UP.
Clifford, Gay (1974) *The Transformations of Allegory*, Boston: Routledge & Keagan Paul.
Clifford, James (1983) "On Ethnographic Authority", *Representations*, Spring, en Clifford (1988): 1-28.
_____ (1986) "On Ethnographic Allegory" en *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: U of California P, 98-121.
_____ (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*,Cambridge, Mass.: Harvard UP.
Coddou, Marcelo (1987) *Los libros tienen sus propios espíritus: estudios sobre Isabel Allende*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
Coe, Michael D. (1992) *Breaking the Maya Code*, Londres: Thames & Hudson.
_____ (1973) *The Maya Scribe and His World*, New York: Grolier.
Colás, Santiago (1995) "Of Creole Symptoms, Cuban Fantasies, and Other Latin American Postcolonial Ideologies", *PMLA* 110, 3: 382-96.
Comas, Juan (1953) *Ensayos sobre indigenismo*, México: Instituto Indigenista Inter-Americano.
Conley, Tom (1989) "Montaigne and the Indies: Cartographies of the New World", en Jara & Spadaccini, eds. (1989): 225-62.
Couffon, Claude (1970) *Miguel Ángel Asturias*, serie *Poètes d'Aujourd'hui*, París: Seghers.
Culler, Jonathan (1982) *Structural Poetics*, Ithaca: Cornell UP.
Cunha, Euclides da (1984) *Os sertôes* [1902], Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
Chanady, Amaryll B. (1985) *Magical Realism and The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York: Garland.

_____ (1985 b) "The Origins and Development of Magic Realism in Latin American Fiction", en Hinchcliffe, P. & Jewinski, E., eds., *Magic Realism and Canadian Literature: Essays and Stories*, Waterloo, Canadá: University of Waterloo Press, 49-60.

Cheymol, Marc (1988) "Miguel Ángel Asturias entre latinidad e indigenismo", en M. A. Asturias / Amos Segala (1988), 844-81.

Chiampi, Irlemar (1980) *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispanoamericano*, Sâo Paulo: Editora Perspectiva.

_____ (1985) "Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabille", en Roberto González Echevarría, ed., *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas: Monte Avila.

Dacanal, José H. (1970) *Realismo Magico*, Pôrto Alegre: Movimento.

Davis, Harold E. (1972) *Latin American Thought*, New York: Macmillan.

Dennis, P. & Aycock, W. (1989), eds., *Literature and Anthropology*, Lubbock: Texas Tech UP.

Derrida, Jacques (1984) *Of Grammatology*, Baltimore: The Johns Hopkins UP.

D'haen, Theo L. (1995) "Magic Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers", en Zamora & Faris (1995): 191-208.

Díaz Rozzotto, Jaime (1975) "El Popol Vuh: fuente estética del realismo mágico de Miguel Ángel Asturias, *Cuadernos Americanos* 201: 85-92.

Donoso, José (1972) *Historia personal del Boom*, Barcelona: Anagrama.

Dorfman, Ariel (1970) *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

D'Ors, Eugenio (1928) *Las ideas y las formas*, Madrid: Páez.

Durkheim, Emil (1960) *Les formes élémentaires de la vie religieuse, le système totemique en Australie* [1912], París: PUF.

Eco, Umberto (1962) *Opera Aperta*, Milán: Bompiani.

Edmonson, Munro S., trad. (1971) *The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*, Middle America Research Institute Publication 35, New Orleans: Tulane University.

Eliade, Mircea (1959) *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, New York: Harper & Row.

_____ (1959b) *The Sacred and The Profane*, New York: HBJ.

Eluard, Paul (1936) "Poetic Evidence", en Read, Herbert, ed., *Surrealism*, Londres: Faber & Faber.

Espina, Antonio (1927) "Franz Roh: Realismo Mágico", *Revista de Occidente* 46: 110-113.

Esquivel, Laura (1990) *Como agua para chocolate*, Madrid: Mondadori.

Fabian, Johannes (1983) *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia UP.

Fama, Antonio (1977) *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera Malta*, Madrid: Playor.

Favela, Ramón (1984) *Diego Rivera: The Cubist Years*, Phoenix: Phoenix Art Museum.

Fell, Claude (1976) "Encuentro con Carpentier", *Estudios de literatura hispano-americana*, México: Sepsetentas. "Rencontre avec Alejo Carpentier", *Les Langues Modernes* 59, 3 (1965): 101-8.
Fletcher, Angus (1964) "Allegorical Causation: Magic and Ritual Forms"en *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca: Cornell UP, 181-219.
Flores, Angel (1955) "Magic Realism in Spanish American Literature", *Hispania* 38: 187-92.
_____ (1981) *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981: historia y antología*, vol. 3, México: Siglo XXI.
Fornet, Ambrosio (1985) "La estética de la construcción", en Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Madrid: Cátedra, 20-27.
Foucault, Michel (1982) *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI.
Fox, Arturo (1975) "Realismo mágico: algunas consideraciones formales sobre su concepto", en Yates, ed. (1975): 53-56.
Franco, Jean (1969) *An Introduction to Latin American Literature*, Londres: Cambridge UP.
_____ (1983) "El viaje al país de los muertos", en Rulfo (1983 c): 215-37.
_____ (1993) "High-Tech Primitivism: The Representation of Tribal Societies in Feature Films", en King, John, ed., *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounter in the Americas*, Londres: British Film Institute, 81-94.
Frazer, Sir James (1964) *The Golden Bough* [1890], New York: Mentor.
Freeman, G. R. (1970) *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo*, Cuernavaca, México.
Freud, Sigmund (1938) *The Basic Writings*, New York: Random House.
Freyre, Gilberto (1964) *Casa-grande e senzala: formaçao da familia brasileira sob o regime de economia patriarcal* [1936], Rio de Janeiro: José Olympio.
Friedman, Norman (1975) "Mimetic and Didactic" en *Form and Meaning in Fiction*, Athens, Georgia: U of Georgia P, 102-15.
Friedmann de Goldberg, A. (1980) "Estudio preliminar", en A. Carpentier, *El reino de este mundo*, México: EDHASA, 9-44.
Frye, Northrop (1961) "Myth, Fiction, and Displacement", *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Summer: 119-37.
_____ (1973) *Anatomy of Criticism* [1957], Princeton: Princeton UP.
_____ (1976) "History and Myth in the Bible", en A. Fletcher, ed., *The Literature of Fact*, New York: Columbia UP.
Fuentes, Carlos (1976) *Cervantes o la crítica de la lectura*, México: Joaquín Mortiz.
_____ (1980) *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz.
Gallegos, Rómulo (1965) *Canaima* [1935], Buenos Aires: Espasa-Calpe.
_____ (1968) Doña Bárbara [1929], Buenos Aires: Espasa-Calpe.
Gallo, Marta (1975) "Realismo mágico en Pedro Páramo", en Yates, ed. (1975): 103-111.
García, Miguel Emilio F. (1978) Hombres de maíz*, unidad y sentido a través de sus símbolos mitológicos*, Miami: Universal.
García Márquez, Gabriel (1975) *El otoño del patriarca*, Barcelona: Plaza y Janés.

_____ (1976) *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada: siete cuentos*, Buenos Aires: Sudamericana.
_____ (1977) *Cien años de soledad* [1967], Buenos Aires: Sudamericana.
_____ (1979) "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", *Texto Crítico* 14: 3-8.
_____ (1982) *El olor de la guayaba: Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
_____ (1982 b) "La soledad de América", discurso del Premio Nobel ante la Academia Sueca, 8 de diciembre.
_____ (1986) "Nostalgias sobre Rulfo", en Sandoval, ed. (1986).
_____ (1989) *El General en su laberinto*, Madrid: Mondadori.
Gariano, Carmelo (1975) "Lo medieval en el cosmos mágico-fantástico de García Márquez", en Yates, ed. (1975): 347-54.
Garibay, Angel María (1953) *Historia de la literatura Náhual*, México: Porrúa.
Garrido, Felipe (1983) "*Pedro Páramo* y *El llano en llamas* de Juan Rulfo", en Rulfo (1983 c): 13-34.
Genette, Gérard (1972) *Figures III*, París: Seuil.
Gennep, Arnold van (1960) *The Rites of Passage* [1909], Londres: Routledge & Paul.
Giacoman, Helmy F. (1970), ed., *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York: Las Américas Publishing Company.
_____ (1971), ed., *Homenaje a Miguel Angel Asturias*, New York: Las Américas Publishing Company.
_____ (1972), ed., *Homenaje a Gabriel García Márquez*, New York: Las Américas Publishing Company.
Gibson, Walker (1950) "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers", *College English* 11: 265-9.
Goldwater, Robert (1938, 1967) *Primitivism in Modern Art*, New York: Vintage.
Gombrich, Ernst H. (1985) "Il gusto dei primitivi", *Memorie Dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici* 11: 7-34.
Gómez Sicre, José (1944) *Pintura cubana de hoy*, La Habana.
González, Juan E. (1981) "Entrevista con Juan Rulfo", *Revista de Occidente* 9, (oct.-dic.): 105-14.
González Boixo, José C. (1980) *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León: Colegio Universitario de León.
González Echevarría, Roberto (1974) "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico", *Revista Iberoamericana* 40, 86: 9-64.
_____ (1977) *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca, New York: Cornell UP.
_____ (1981) "Carpentier, crítico de la literatura hispanoamericana: Asturias y Borges", *Sin Nombre* 12, 2: 7-27.
_____ (1984) "Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive", *MLN* 99.2, en Bloom, ed. (1989): 107-23.
_____ (1985) *The Voice of the Masters*, Austin: U of Texas P.

_____ (1990) *Myth and archive: A theory of Latin American narrative*, Cambridge: Cambridge UP.
González del Valle, L. & Cabrera, V. (1972) *La nueva ficción hispanoamericana a través de M. A. Asturias y G. García Márquez*, New York: Eliseo Torres.
González Prada, Manuel (1908) *Horas de Lucha*, Lima.
Grell, Chantal et al. (1989) *Primitivisme et mythes des origines dans la France des lumières: 1680-1820*, París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
Guenther, Irene (1995) "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic", en Zamora & Faris, eds. (1995): 33-73.
Güiraldes, Ricardo (1983) *Don Segundo Sombra* [1926], Caracas: Ayacucho.
Gullón, Ricardo (1972) "García Márquez o el olvidado arte de contar", en Giacoman, ed. (1972): 17-32.
Habermas, Jürgen (1992) *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
Harbsmeier, Michael (1985) "Early Travels to Europe", en Barker, F. et al., eds., *Europe and Its Others*, Colchester: University of Essex, 72-87.
Harss, Luis (1981) *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana.
Henríquez Ureña, Pedro (1949) *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México: FCE.
Huizinga, Johan (1954) *The Waning of the Middle Ages*, New York: Anchor.
_____ (1980) *Homo Ludens*, Boston: Routledge & Kegan Paul.
Husserl, Edmund (1962) *Ideas*, New York: Collier.
Hutcheon, Linda (1985) *A Theory of Parody*, New York: Methuen.
_____ (1992) *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge.
Irby, James (1956) *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México: Universidad Autónoma.
Iser, Wolfgang (1983) *The Implied Reader*, Baltimore: John Hopkins UP.
Jahn, Janheinz (1961) *Muntu: An Outline of Neo-African Culture*, Londres: Faber and Faber Ltd.
James, C. L. R. (1938, 1963) *The Black Jacobins*, New York: Vintage.
Jameson, Fredric (1986) "On Magic Realism in Film",*Critical Inquiry*12:301-25.
_____ (1986 b) "Third World Literature in the Era of Multi-National Capitalism", *Social Text* 15: 65-88.
_____ (1991) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP.
_____ (1994) *The Seeds of Time*, New York: Columbia UP.
Jara, René & Spadaccini, Nicholas (1989), eds., *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*, Minneapolis: The Prisma Institute.
Jiménez, Reynaldo (1979) "Realidad y mitificación: el narrador niño en *Los ríos profundos*", *Texto Crítico* 5,14: 104-16.
Johnson, Stanley (1980) *Giovanni Battista Piranesi*, 1720-1778, Chicago: R. S. Johnson International.
Jung, Carl G. (1971) "On the Relation of Analitical Psychology to Poetry" en *The Portable Jung*, New York: Viking, 301-22.

Karp-Toledo, Eliane (1982) "Transposición del surrealismo francés al 'real maravilloso' latinoamericano: el caso de Miguel Ángel Asturias con *Hombres de maíz*", *Lexis* 6,1: 99-117.
Kuper, Adam (1988) *The Invention of Primitive Society*, New York: Routledge.
Kushigian, Julia A. (1991) *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition*, Albuquerque: U of New Mexico P.
Lafaye, Jacques (1976) *Quetzalcóatl and Guadalupe*, Chicago: U of Chicago P.
Landa, Fray Diego de (1959) *Relación de las cosas de Yucatán* [c. 1560], México: Porrúa.
Lastra, Pedro (1972) "Aproximaciones a *¡Ecué-Yamba-O!*" en Müller-Bergh (1972 b): 79-89.
Le Riverend, Julio, ed. (1973) *Orbita de Fernando Ortiz*, La Habana: Unión.
Leal, Luis (1967) "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Americanos* 153: 230-5.
_____ (1978) "Juan Rulfo", en Roy (1978): 258-86.
Leante, César (1977) "Confesiones sencillas de un escritor barroco", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de las Américas, 11-31.
León Hazera, Lydia de (1971) *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
Leonard, Irving (1949) *Books of the Brave*, Cambridge: Harvard UP.
Lerner, Isaías, (1972) "A propósito de Cien años de soledad", en Giacoman (1972): 186-200.
Letvin, Alice O. (1990) *Sacrifice in the Surrealist Novel*, New York: Garland.
Lévi-Strauss, Claude (1967) *Structural Anthropology*, New York: Doubleday.
_____ (1974) *The Savage Mind*, Londres: Weidenfeld & Nicholson.
Levine, Suzanne Jill (1970) "Lo real maravilloso: de Carpentier a García Márquez", *Eco* 20, abril: 563-76.
_____ (1972) "*Pedro Páramo, Cien años de soledad*: un paralelo", en Giacoman (1972): 490-5.
_____ (1972 b) "*Cien años de soledad* y la tradición de la biografía imaginaria", en Giacoman (1972): 453-63.
_____ (1975) *El espejo hablado*, Caracas: Monte Avila.
Levitt, Morton P. (1986) "From Realism to Magic Realism: The Meticulous Modernist Fictions of García Márquez", en Bloom (1989): 227-42.
Lévy-Bruhl, Lucien (1931) *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, París: Félix Alcan.
_____ (1963) *L'Ame primitive* [1927], París: PUF.
_____ (1976) *La mentalité primitive* [1922], París: Retz-CEPL.
_____ (1983) *Primitive Mythology* [1935], St. Lucia, Queensland: University of Queensland Press.
Lewis, C. S. (1936) *The Allegory of Love*, Oxford: Clarendon Press.
Lienhard, Martín (1992) "El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzacóatl y Tlaloc", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, Madrid: Archivos.

_____ (1992 b) "Antes y después de *Hombres de maíz*: la literatura ladina y el mundo indígena en el área maya", en Martin (1992): 571-92.
Lins, Alavaro (1944, 1967) *O Romance Brasileiro Contemporaneo*, Río de Janeiro: Tecnoprint Gráfica.
Lintvelt, Jaap (1981) *Typologie Narrative: Le "Point de Vue"*, París: Librairie José Corti.
Lipschutz, Alejandro (1937) *Indoamericanismo y la raza india*, Santiago de Chile: Nascimiento.
_____ (1944) *Indoamericanismo y el problema racial de las Américas* Santiago de Chile: Nascimiento.
Lloyd, Jill (1991) *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven: Yale UP.
Longino (1899) *On the Sublime*, W.R. Roberts, trad.,Cambridge:CambridgeUP.
López, Matilde E. (1965) *Interpretación social del arte*, San Salvador: Ministerio de Educación.
López Alvarez, L. (1969, 1974) *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias,* Madrid: Magisterio Español.
López Oliva, Manuel (1975) "De una novela pictórica y una plástica narrativa", en *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*, La Habana: Casa de las Américas, 102-113.
Lorenz, Gunter W. (1970) "Diálogo con M. A. Asturias", *Nuevo Mundo* 43.
Lovejoy, Arthur O. & Boas, George (1965) *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas in Antiquity* [1935], New York: Octagon.
Lovejoy, Arthur O. (1976) *The Great Chain of Being* [1936], Cambridge: Harvard UP.
Lubbock, Percy (1957) *The Craft of Fiction*, New York: Viking.
Ludmer, Josefina (1974) Cien años de soledad*: Una interpretación*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
Luquet, G.-H. (1930) *The Art and Religion of Fossil Man*, París: Masson.
Malinowski, Bronislav (1982) *Magic, Science and Religion*, Londres: Souvenir.
Manganaro, Marc (1992) *Myth, Rhetoric, and the Voice of Authority: A Critique of Frazer, Eliot, Frye, & Campbell*, New Haven: Yale UP.
Mansilla, Lucio V. (1984) *Una excursión a los indios ranqueles* [1879], Caracas: Ayacucho.
Mansour, Mónica (1981) "Rulfo y el realismo mágico", *Casa de las Américas* 21, 126: 40-7.
Marinello, Juan (1937) "Una novela cubana", en *Literatura Hispanoamericana: hombres-meditaciones*, México: Universidad Nacional de México, 165-78.
Martin, Gerald (1992) "Génesis y trayectoria del texto", en M. A. Asturias, *Hombres de maíz*, edición crítica de Gerald Martin, Madrid: Archivos, 471-506.
Marouby, Christian (1990) *Utopie et Primitivisme*, París: Seuil.
Márquez Rodríguez, Alexis (1977) "La técnica narrativa de Alejo Carpentier", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de las Américas, 239-76.

_____ (1982) *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México: Siglo XXI.
_____ (1985) "Deslinde entre el realismo mágico y lo real-maravilloso a propósito de la novelística de García Márquez", en Hernández de López, ed., *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid: Pliegos, 337-44.
Martínez, Z. Nelly (1975) "Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea", en Yates (1975): 45-52.
Martínez Estrada, Ezequiel (1976) *Radiografía de la pampa* [1933], Buenos Aires: Losada.
Maturo, Graciela (1972) *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires: Cambeiro.
_____ (1972 b) "Religiosidad y liberación en *Ecué-Yambo-O!* y *El reino de este mundo*", en N. Mazziotti, *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires: Cambeiro, 53-86.
_____ (1983) "La polémica actual sobre el realismo mágico en las letras latinoamericanas", en *La literatura hispanoamericana: de la utopía al paraíso*, Buenos Aires: Cambeiro.
McCabe, Cynthia J. (1979), *Fernando Botero*, Washington, D. C.: Smithsonian.
McCaffery, Larry (1982) *The Metafictional Muse*, Pittsburgh: Uof Pittsburgh P.
McMurray, George R. (1987), ed., *Critical Essays on Gabriel García Márquez*, Boston: G. K. Hall.
Mena, Lucila Inés (1972) "La huelga de la compañía bananera como expresión de lo 'real maravilloso' americano en *Cien años de soledad*", *Bulletin Hispanique* 74: 379-405.
_____ (1975) "Hacia una formulación teórica del realismo mágico", *Bulletin Hispanique* 77: 395-407.
Menton, Seymour (1960) *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala: Ed. Universitaria.
_____ (1967) "Realismo mágico y dualidad en Hijo de hombre", *Revista Iberoamericana* 33: 55-70.
_____ (1969) "Asturias, Carpentier y Yáñez: Paralelismos y Divergencias", *Revista Iberoamericana* 67: 31-52.
_____ (1983) *Magic Realism Rediscovered*, 1918-1981, New Jersey: Assoc.UP.
_____ (1993) *La nueva novela histórica*, México: FCE.
Mignolo, Walter (1989) "Literacy and Colonization: The New World Experience", en Jara & Spadaccini (1989): 51-96.
_____ (1994) "Signs and Their Transmission: The Question of the Book in the New World", "Afterword", en Boone & Mignolo, eds., *Writing Without Words*, Durham: Duke UP, 220-70.
Mocega-González, Esther P. (1975) *La narrativa de Alejo Carpentier*, New York: Eliseo Torres.
Monsivais, Carlos (1983) "Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente", en Rulfo (1983 c): 295-311.
Montaigne, Miguel de (1962) "De los caníbales", *Ensayos* I, Buenos Aires: Aguilar.

Morales, Leonidas (1965) "La vorágine: un viaje al país de los muertos", *Anales de la Universidad de Chile* (abril-junio): 148-70.
Moura, Jean Marc (1992) "Le roman fançais contemporain et le primitivisme (de 1960 aux années 80)", *Revue des Sciences Humaines* 101, 3 (227), julio-sept.
Mouralis, Bernard (1987) "Le concepte de primitif: L'Europe, productrice d'une science des autres", *Notre Librairie* 90: 86-91.
Müller-Bergh, Klaus (1969) "Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier", *Revista Hispánica Moderna* 35: 323-40.
_____ (1972) *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico*, New York: Las Americas Publishing Co.
_____ (1972 b), ed., *Asedios a Carpentier*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
Munro, Thomas (1961) *Evolution in the Arts*, New York: Harry N. Abrams, Inc.
Nicol, Eduardo (1961) *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid: Tecnos.
O'Gorman, Edmundo (1958) *La invención de América*, México: FCE.
Ortega, Julio (1972) "Cien años de soledad", en Giacoman, ed. (1972).
Ortega Galindo, Luis (1984) *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid: José Porrúa Turanzas, S. A.
Ortega y Gasset, José (1956) *El tema de nuestro tiempo* [1923], Madrid: Revista de Occidente.
_____ (1964) *Meditaciones del Quijote* [1914], Madrid: Espasa-Calpe.
Ortiz, Fernando (1973) *Los negros brujos* [1906], Miami: Universal.
_____ (1973 b) *El contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* [1940], Barcelona: Ariel.
Pacheco, José Emilio (1986) "Hoy todo México es Comala", en Sandoval *et al.* (1986): 98-102.
Patout, Paulette (1988) "La cultura latinoamericana en París entre 1910 y 1936", en M. A. Asturias/Amos Segala (1988): 748-57.
Paz, Octavio (1982) *El laberinto de la soledad* [1950], México: FCE.
Perera, Hilda (1971) *Idapo: el sincretismo en los cuentos negros de Lydia Cabrera*, Miami: Universal.
Pérez, Alberto J. (1991) "El lector salvaje", *Chasqui* 20,1.
Piccolomini, Manfredi (1986) "Vico, Sorel, and Modern Artistic Primitivism", *New Vico Studies* 4: 123-30.
Picón-Salas, Mariano (1944) *De la Conquista a la Independencia*, México: FCE.
Planells, Antonio (1987) "La polémica sobre el realismo mágico en Hispanoamérica", *Revista Interamericana de Bibliografía* 37: 517-29.
Poggioli, Renato (1968) *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge: Belknap.
Porcel, Baltasar (1970) "Alejo Carpentier: *Cien años de soledad* es una de las obras maestras del siglo. Entrevista", *Cromos* (Bogotá), 9 de marzo: p. 60.
Portilla, Miguel León (1964) *El reverso de la conquista*, México: Joaquín Mortiz.
Portuondo, José Antonio (1955) "La realidad americana y la literatura", en *El heroísmo intelectual*, México: Tezontle, 125-39.

_____ (1975) *La emancipación literaria de Hispanoamérica*, La Habana: Casa de las Américas.
Pratt, Mary Louise (1986) "'Killed by Science': Travel Narrative and Ethnographic Writing", en J. Hall & A. Abbas, eds., *Literature and Anthropology*, Hong Kong: Hong Kong UP, 197-229.
Prieto, René (1992) "Tamizar tiempos antiguos: la originalidad estructural de *Hombres de maíz*", en Martin (1992): 617-46.
_____ (1993) *Miguel Angel Asturias' Archaeology of Return*, New York: Cambridge UP.
Propp, Vladimir (1968) *The Morphology of the Folktale*, Austin: U of Texas P.
Quilici, Folco (1972) *Primitive Societies*, New York: Collins.
Rama, Angel (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.
Ramos, Samuel (1943) *Historia de la filosofía en México*, México: Imprenta Universitaria.
Raynaud, Georges (1928, 1979) "Prefacio y notas", *Rabinal-Achí*, México: Porrúa.
Recinos, Adrián, trad. (1981) "Introducción y notas", *Popol Vuh*, México: FCE.
Rincón, Carlos (1977) "La poética de lo real-maravilloso americano", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de las Américas, 40-65.
_____ (1992) "Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico-literaria del realismo mágico en Miguel Angel Asturias", en Martin (1992): 695-721.
_____ (1995) "The Peripheral Center of Postmodernism", en J. Beverley *et al.*, eds., *The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham: Duke UP, 162-79.
Risco, Antón (1995) "Literatura fantástica y tradición popular (Una clave de la creación literaria gallega)", *Cuadernos del Lazarillo* 7 (enero-abril): 10-21.
Riveiro Espasadín (1984) *Juan Rulfo: Pedro Páramo*, Barcelona: Laia.
Rivera, José Eustasio (1976) *La vorágine* [1924], Caracas: Biblioteca Ayacucho.
Roa Bastos, Augusto (1960) *Hijo de hombre*, Buenos Aires: Losada.
Robles, Humberto E. (1985) "The First Voyage around the World: From Pigafetta to García Márquez", en Bloom (1989): 183-201.
Rodó, José Enrique (1895) "El americanismo literario", *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, Montevideo.
_____ (1967) *Ariel*, New York: Las Americas Publishing Co.
Rodríguez Monegal, Emir (1969) "Los dos Asturias", *Revista Iberoamericana* 67, 13-20.
_____ (1971) "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", *Revista Iberoamericana* 76-77, 619-49.
_____ (1972) "*Novedad y anacronismo en* Cien años de soledad", en Giacoman (1972): 17-39.
_____ (1975) "Realismo mágico vs. literatura fantástica: un diálogo de sordos", en Yates (1975): 25-37.

_____ (1983) "Relectura de *Pedro Páramo*", en Rulfo (1983 c): 239-56.
_____ (1987) "*One Hundred Years of Solitude*: The Last Three Pages", en McMurray (1987): 147-52.
Roffé, Reina (1973), ed., *Juan Rulfo: Autobiografía armada*, Buenos Aires: Corregidor.
Roh, Franz (1925) *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten Europischen Malerei*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
_____ (1927) "Realismo Mágico", *Revista de Occidente* 48: 274-301.
_____ (1968) *German Art in the 20th Century* [1958], trad. Catherine Hutter, New York: Graphic Society Ltd.
Romanell, Patrick (1971) *Making of the Mexican Mind*, Londres: U of Notre Dame P.
Rosenblat, Ángel (1965) *La primera visión de América y otros ensayos*, Caracas: Monte Avila.
Rossum-Guyon, Françoise Van (1970) "Point de vue o perspective narrative", *Poétique* 4: 476-97.
Roy, Joaquín (1974) "Represión, derecho y narración: de la protesta en Asturias y Fuentes al realismo 'mágico-jurídico' en García Márquez", *Explicación de Textos Literarios* 2, 2: 101-8.
_____ (1978), ed., *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid: Castalia.
Rubin, William (1984), ed., *Primitivism in 20th Century Art*, New York: The Museum of Modern Art.
Ruffinelli, Jorge (1980) *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
_____ (1983) "Juan Rulfo", en Rulfo (1983 c): 35-72.
Rulfo, Juan (1973) *Pedro Páramo* [1955], México: FCE.
_____ (1982) *El llano en llamas* [1953], México: FCE.
_____ (1983) *Pedro Páramo*, ed. crítica de González Boixo, Madrid: Cátedra.
_____ (1983 b) *Inframundo: El México de Juan Rulfo* (fotografías), Hanover, NH: Ediciones del Norte.
_____ (1983 c) *Para cuando yo me ausente*, México: Grijalbo.
_____ (1985) "Infra-mundo" (conversación con Sylvia Fuentes), en *Espejo de Escritores*, Hanover, NH: Ediciones del Norte, 65-77.
_____ (1986) "Pedro Páramo treinta años después", en Sandoval (1986): 80-91.
_____ (1992) *Toda la obra*, Madrid: Archivos.
Said, Edward (1978) *Orientalism*, New York: Vintage.
_____ (1985) "Orientalism Reconsidered", en Barker, F. et al., eds., *Europe and Its Others*, Colchester: University of Essex, 14-27.
Sandoval, Alejandro *et al.*, eds. (1986) *Los murmullos: Antología Periodística en Torno a la Muerte de Juan Rulfo*, México: Editorial Katún.
Santí, Enrico Mario (1995) "Martí's *Nuestra América* and the Crisis of Latin-americanism", conferencia dictada en el simposio "José Martí, 1895-1995: A Re-Evaluation", celebrado en la Universidad de Wisconsin-Milwaukee, 21 de abril.

Sarmiento, Domingo F. (1977) *Facundo: civilización y barbarie* [1845], Caracas: Biblioteca Ayacucho.
Serrano Plaja, Arturo (1967) *Realismo "mágico" en Cervantes: Don Quijote, visto desde Tom Sawyer y El idiota*, Madrid: Gredos.
Servier, Jean (1968) *Historia de la utopía*, Caracas: Monte Avila.
Schiller, Friedrich von (1875) "On Naïve and Sentimental Poetry" [1795], *Essays*, Bohn Library.
Scholes, Robert & Kellogg, Robert (1966) *The Nature of Narrative*, Oxford: Oxford UP.
Schrorer, Mark (1948) "Technique as Discovery", *Hudson Review* I: 67-87.
Shattuck, Roger (1968) *The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France,1885 to World War I*, New York: Vintage.
Shaw, Donald L. (1985) *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid: Cátedra.
_____ (1985 b) *Alejo Carpentier*, Boston: Twayne.
Skłodowska, Elzbieta (1991) *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Co.
Smith, Verity (1984) "'Capítulo de novela' y la génesis de *El reino de este mundo*, *Bulletin Hispanique* 86,1-2: 205-14.
_____ (1985) "Ausencia de Toussaint: interpretación y falseamiento de la historia en *El reino de este mundo*", en *Historia y ficción en la narrativa hispano-americana*, Caracas: Monte Avila, 275-84.
Soby, James Thrall (1941) *The Early Chirico*, New York: Dodd.
_____ (1959) *Joan Miró*, New York: The Museum of Modern Art.
Sommer, Doris (1993) *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley: U of California P.
Sommers, Joseph (1964) "The Indian Oriented Novel in Latin America; New Spirit, New Forms, New Scope", *Journal of Inter-American Studies*6:230-55.
_____ (1973) "Juan Rulfo. Entrevista", *Hispamérica* 2, 4-5: 103-7.
_____ (1983) "A través de la ventana de la sepultura", en Rulfo (1983 c):151-74.
Spengler, Oswald (1923) *La decadencia de Occidente*, Madrid: Espasa-Calpe.
Speratti-Piñero, Emma S. (1978) "Noviciado y apoteosis de Ti Noel en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier", *Bulletin Hispanique* 80, 201-28.
Spindler, William (1993) "Magic Realism: A Typology", *Forum for Modern Language Studies* (Escocia) 29, 1: 75-85.
Stabb, Martin (1967) *In Quest of Identity: Patterns in the Spanish American Essay of Ideas: 1890-1960*, Chapel Hill: U of North Carolina P.
Stanton, Anthony (1988) "Estructuras antropológicas en *Perdro Páramo*", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36,1: 567-606.
Tedlock, Dennis, trad. (1996) "Introduction, Notes, and Coments", *Popol Vuh*, New York: Touchstone.
Todorov, Tzvetan (1980) *The Fantastic*, Ithaca: Cornell UP.
_____ (1982) *La conquête de l'Amérique, la question de l'autre*, París: Seuil.
Torgovnick, Marianna (1990) *Gone Primitive*, Chicago: U of Chicago P.
Tylor, E. B. (1870) *Primitive Culture*, Londres.

Usigli, Rodolfo (1940) "Realismo Moderno y Realismo Mágico", en *Itinerario del autor dramático*, México: FCE, 115-21.
Uslar-Pietri, Arturo (1948) *Letras y Hombres de Venezuela*, México: FCE.
_____ (1956) "Lo criollo en la literatura", en *Las nubes*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 66-78.
Uspenski, Boris (1983) *A Poetics of Composition*, Los Angeles: U of California P.
Valbuena Briones, Angel (1969) "Una cala en el realismo mágico", *Cuadernos Americanos* 166: 233-41.
Valdés Cruz, Rosa (1975) "El realismo mágico en los cuentos negros de Lydia Cabrera", en Yates (1975): 206-9.
Valverde, María (1979) *La narrativa de Aguilera Malta: un aporte a lo real-maravilloso*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
Valéry, Paul (1957) "Carta-Prólogo" en Asturias (1957).
Vargas Llosa, Mario (1971) "García Márquez: From Aracataca to Macondo", *Review* 70, en Bloom (1989): 5-19.
_____ (1971 b) *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona: Monte Avila.
_____ (1981) *La guerra del fin del mundo*, Barcelona: Seix Barral.
_____ (1987) *El hablador*, Barcelona: Seix Barral.
Varios (1969) *Revista Iberoamericana* (núm. dedicado a M.A. Asturias) 35:67.
_____ (1972) *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires: Cambeiro.
_____ (1992) *Lo real-maravilloso en Iberoamérica: relaciones entre literatura y sociedad, actas del 1er Simposio Internacional de Literatura Iberoamericana*, celebrado en Cáceres, del 19 al 22 de noviembre de 1990, Cáceres: Universidad de Extremadura.
_____ (1992) *Le merveilleux et la magie dans la littérature, actes du colloque de Caen, 31 août-2 septembre 1989*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
Vax, Louis (1979) *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, París: PUF.
Vela, Fernando (1924) "León Frobenius en Madrid", *Revista de Occidente* 9 (marzo): 390-4.
Verzasconi, Ray (1965) Magic Realism and the Literary World of Miguel Ángel Asturias (tesis doctoral inédita), Seattle:University of Washington.
Viart, Dominique (1992) "Un mausolée pour le Sud: Faulkner et les paradoxes du primitivisme", *Revue des Sciences Humaines* 101, 3: 197-219.
Vila Selma, José, ed. (1981) *La mentalidad maya*, Madrid: Editora Nacional.
Villanueva, Darío y Viña Liste, José María (1991) *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del "Realismo Mágico" a los años ochenta*, Madrid: Espasa-Calpe.
Villoro, Luis (1950) *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México: El Colegio de México.
Volek, Emil (1969) "Análisis e interpretación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier", *Unión* (La Habana) 1, 98-118.

_____ (1975) "Alejo Carpentier y la narrativa latinoamericana actual (Dimensiones de un 'realismo mágico')", *Cuadernos Hispanoamericanos* 296: 319-42.
_____ (1990) "Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispano-americana", *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 31, 23-20.
_____ (1991) "Hacia un concepto cultural postmoderno del realismo mágico en la narrativa hispanoamericana actual", en González del Valle, Luis & Baena, Julio, eds., *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 235-43.
_____ (1992) "*El hablador* de Vargas Llosa: Del realismo mágico a la post-modernidad", *Cuadernos Hispanoamericanos* 509: 95-102.
Wasserman, Renata R. M. (1994) *Exotic Nations*, Ithaca: Cornell UP.
Watt, Ian (1957) *The Rise of the Novel*, Berkeley: U of California P.
Webb, Barbara (1992) *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris and Edouard Glissant*, Amherst: U of Massachusetts P.
Wellek, René y Warren, Austin (1977) *Theory of Literature*, New York: HBJ.
Yates, Donald (1975), ed., *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Pittsburgh: K & S.
Zamora, Lois P. & Faris, Wendy (1995), eds., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham: Duke UP.
Zavala, Iris (1972) "*Cien años de soledad*: Crónica de Indias", en Giacoman (1972): 3-11.
_____ (1989) "Representing the Colonial Subject", en Jara & Spadaccini (1989): 323-48.
Zea, Leopoldo (1943) *El positivismo en México*, México: El Colegio de México.
_____ (1944) *Apogeo y decadencia del positivismo en México*, vol.2, México: El Colegio de México.
_____ (1945) *En torno a una filosofía americana*, México:El Colegio de México.
_____ (1969) *La filosofía americana como filosofía sin más*, México: Siglo XXI.
Zeitz, Eileen M. & Seybolt, Richard A. (1981) "Hacia una bibliografía sobre el realismo mágico", *Hispanic Journal* 3,1: 159-67.

Nota: las páginas varían ligeramente en el texto digital. Se recomienda copiar el nombre a la casilla de búsqueda del documento PDF.

Índice onomástico y temático

Adorno, Theodor W. 116
afroamericanismo 25, 28-32, 92, 189
Aguilera Malta, Demetrio 202-3
Alazraki, Jaime 4n2, 90, 299n2, 314
Alberdi, Juan Bautista 22, 245
alegoría 74-84, 112, 238-40, 242, 268; histórica 4, 11, 36n14, 40-41, 50, 56, 65, 86, 114, 135, 142, 146, 151, 164-5, 231-48, 256, 268-86, 293-4; de la lectura 197, 261; y mito 218-20, 293-4
Alegría, Ciro 8, 104-5
Alegría, Fernando 3, 13, 111, 147, 153, 166, 203, 313
Alexis, Jacques Stephen 109n1
Allende, Isabel xv, 285-7, 293
americanismo 5-12, 19, 28-32, 35, 45, 91, 95, 98, 106, 309n8; de la forma 204, 317
Anderson-Imbert, Enrique 33, 83, 107, 191, 197, 279, 302, 307, 311
animismo 36, 42, 69-70, 84, 92, 96-104, 139, 169, 189, 193, 225, 314
Arévalo Martínez, Rafael 190
Arguedas, José María 7, 13, 147, 202, 236, 303-4
Artaud, Antonin 34, 173, 290
Asturias, Miguel Ángel xi, xv, 3, 11, 24, 29, 32, 36, 45, 48, 51, 53, 62n5, 67, 70, 73, 89-90, 95, 110, 115, 134n11, 142n14, 145-206, 208, 211, 213, 217n2, 225, 231, 232, 236, 249, 252, 264, 279, 284, 288, 293, 306, 313-4, 316
Baird, James 194-5
Bakhtín, Mikhail M. 59, 270
Barrios, Eduardo 303
barroco 4, 14-16, 42, 51, 90-91, 96, 106, 112, 115, 119, 120, 129, 142, 166, 201, 296, 299, 306, 315
Bartra, Roger 28n12, 32
Bello, Andrés 5, 12, 16, 22, 95, 278
Benítez Rojo, Antonio xviii, 26n11, 117n3
Benjamín, Walter 36n14, 77-78, 81, 142n15, 248
Bioy Casares, Adolfo 83, 309
Boas, Franz 25-26, 31, 61, 264
Bolívar, Simón 277
Bombal, María Luisa 303
Bontempelli, Massimo 33-34, 45, 48, 312
Boom, el 5n3, 274n11
Booth, Wayne 103, 211

Borges, Jorge Luis 10, 57, 190, 280, 304, 306, 308-10, 314
Botero, Fernando 277, 281-3
Breton, André 32-4, 42, 96, 290
buen salvaje (*Ver* noble salvaje)
Bürger, Peter 77, 81
Burke, Edmund 41
Cabrera, Lydia 31-32, 314
Caillois, Roger 70, 308
Canova, Antonio 140-1
Cardoza y Aragón, Luis 188
caricatura 40n15, 71, 142, 166-9, 251, 263, 268, 276-85
carnaval 63, 69, 73, 272, 276-84
Carpentier, Alejo 3-13, 24, 29-36, 40, 45, 48, 51, 62-7, 86, 88-146, 149-150, 165-6, 189-199, 201-8, 211-3, 217, 223-5, 230-2, 249, 252, 261, 264, 278-9, 284, 288-290, 293, 296, 306, 309-16
Carrillo, Germán D. 174, 277
Cassirer, Ernst 60-1
Certeau, Michel de 190
Cervantes, Miguel de xi, 80, 185, 193, 265, 293
ciencia-ficción 26, 83
civilización y barbarie 13, 21-24
Clifford, James 78-79, 190, 262-4, 284
Clifford, Gay 233-4
Colás, Santiago 287-292
Coleridge, S. T. 102
Colón, Cristobal 263-4, 278, 290
concreto, lógica de lo 70-72, 78-9, 170, 280, 286
Contreras, Fernando 9, 34-5
convención semiótica 13-14, 51-2, 55-6, 62-65, 59-63, 81-2, 85, 214
Cortázar, Julio 57, 159, 261, 304-6, 314
cosmopolitismo 10
criollismo (*Ver* regionalismo)
cubismo 6, 38-40, 44, 60-1, 112-4
Culler, Jonathan 54-5
Cunha, Euclides da 7
Chanady, Amaryll 80, 310
Chiampi, Irlemar xii, 12, 34n13, 53, 82, 123, 308-310
Dalí, Salvador 134n11
Darío, Rubén 17, 95
Derrida, Jacques 186, n11, 190
determinismo geográfico 7, 25
Díaz del Castillo, Bernal 94, 133
Donoso, José 5-6, 9
Dorfman, Ariel 152-3, 155-6, 268
D'Ors, Eugenio 51n1, 296
Duchamp, Marcel 101
Durkheim, Emil 25, 27, 31, 264
Eco, Umberto 81
Einsenstein, Sergei 113, 116
Eliade, Mircea 16, 61, 69, 190
Ernst, Max 102
Esquivel, Laura xv, 285-7, 293
etnocentrismo 12
eurocentrismo 4, 25, 27
evolucionismo 1, 13, 21, 23-6, 31, 42; en el arte 37
existencialismo 10, 302-5, 312
exotismo 6, 8, 11, 214-8; romántico-modernista 16-17, 91, 131
expresionismo 3, 33, 38, 44, 61, 102, 105, 297, 299n3, 300-7, 314
extraño, lo 82-84, 307-9, 311
Fabian, Johannes 190, 264
fantástico, lo, 51-8, 79, 82-5, 292, 305; deslinde de, xiv, 2-3, 307-12
Faulkner, William 9, 203, 249
Fletcher, Angus 77
Flores, Ángel 2, 10, 297, 304-7, 310
Foucault, Michel 94, 170, 190
Franco, Jean 236
Frazer, Sir James 69, 169-170, 264
Freud, Sigmund 43, 69, 83-4, 243
Freyre, Gilberto 26, 264
Friedman, Norman 52n2, 76
Frobenius, León 37
Fry, Roger 37
Frye, Northrop 40, 190
Fuentes, Carlos xv, 7, 93, 113, 236, 261, 293, 314

Gallegos, Rómulo 7-9, 24, 105, 305
García Márquez, Gabriel 4, 8, 11, 38, 40, 51, 62-8, 74-6, 90, 109-111, 146-150, 204, 212, 217-9, 231, 236, 249-94, 310-15
Garibay, Ángel María 218
Gauguin, Paul 17, 37, 42, 44-5
Genette, Gérard 52n2, 55
Gennep, Arnold van 8, 25, 264
Gogol, Nicolai 110-1, 284
Goldwater, Robert 17-18, 32, 37-41, 44, 65, 177, 218n2, 281
Gombrich, Ernst H. 17-19, 41
González Echevarría, Roberto 4n2, 31, 94, 103, 111n2, 117n3, 145, 191, 262-3, 268, 301n5, 315
González Prada, Manuel 22-3
Gorostiza, José 243
grotesco 4, 41-2, 54, 142, 150, 166, 172
Guayasamín, Osvaldo 228
Guimarães Rosa, João 231, 315
Güiraldes, Ricardo 6-7, 303-4
Henríquez Ureña, Pedro 5, 27-8
Humboldt, Alexander von 7, 25, 92, 262-3, 278
Huizinga, Johan 61, 73, 79
Husserl, Edmund 298n1; influencia en Franz Roh 297-306
Hutcheon, Linda 110, 279, 288-93
indigenismo 10, 24, 28, 31-2, 104-5, 147, 204, 228, 238
intertextualidad 55, 67, 284, 288
Iser, Wolfgang 58
Jahn, Janheinz 71
James, C.L.R. 124n8
Jameson, Fredric 291
Jung, Carl G. 25, 173, 190
Kafka, Franz 9, 10, 56-7, 81, 110, 171, 204, 304-6; contraste con Rulfo 234-7; influjo en García Márquez 249-53
Kahlo, Frida 246
Karp-Toledo, Eliane 95, 191-3, 197, 316
Lam, Wilfredo 38, 66
Landa, Fray Diego de 174-5, 188
Lautréamont, Conde de 172
Leal, Luis 297, 302, 305-6
Leiris, Michel 37
Lévi-Strauss, Claude 25, 59, 61-2, 71, 78, 170, 264, 288
Levine, Suzanne Jill 89, 93, 256, 273, 314-5
Lévy-Bruhl, Lucien 68-71, 85, 154, 171, 173, 227n7, 264
Lewis, C. S. 244
Lins, Alvaro 2, 302-3
Lispector, Clarisse 303
Longino 41
Lovejoy, Arthur 12-19, 42
Lugones, Leopoldo 190
Lyotard, Jean François 109, 278, 291
Malinowski, Bronislav 25, 26, 31, 63, 70, 265n7
Mallea, Eduardo 304
Malraux, André 10
Manrique, Jorge 216
Mansilla, Lucio V. 267
maravilloso 33-4, 41-5, 53-4, 62-4, 82-7, 90-102, 177, 191, 202, 213, 255, 261-2, 278-9, 286, 308-311 (*Ver* real maravilloso)
Martí, José 22-3, 67, 95, 113, 123, 142, 198, 273
Márquez Rodríguez, Alexis 119, 146
Martínez Estrada, Ezequiel 26, 28, 251, 267-8, 275-7
Marx, Karl 191
medievalismo 13, 19
Melville, Herman 190, 237
Menton, Seymour 33, 152, 160, 168, 193, 202, 289n13, 300n4
mestizaje 12, 14, 23, 98, 146, 148-9, 166, 192-4, 205, 219, 238, 273-4
Mignolo, Walter 185, 186n11
mito, uso del 8-9, 92-3, 102-4, 150-1, 158-9, 218, 237-45, 266-7, 271-3, 320; y alegoría 232-4; fundacional 44, 99, 278-94

modernismo 6, 94
Molina, Tirso de 139n13
Monsivais, Carlos 213-5, 218, 223-4, 230-1
Montaigne, Michel de 20
mundonovismo 8-9
Munro, Thomas 15
naturalismo 5, 6, 8, 166, 296, 303
negrismo (*Ver* afroamericanismo)
Neruda, Pablo 3, 189
noble salvaje 16, 19- 21, 42
nouveau roman 61
Novás Calvo, Lino 304, 314
O'Gorman, Edmundo 94
Onetti, Juan Carlos 303-4
oralidad y escritura 160, 186-89, 202, 253-59
orientalismo 12, 17, 19
Ortega y Gasset, José 26-28
Ortiz, Fernando 26-32, 36
otredad xvi, 43, 48, 53-5, 62-4, 94-5, 103, 125, 134, 174, 190, 205, 215, 264, 284
Pacheco, José Emilio 248
parodia 73, 111, 262-6, 279, 283-6; posmoderna 110, 251, 288-90
pastiche 65-7
Paz, Octavio 28, 196n13, 237-248, 290
Picasso, Pablo 17, 29, 32, 38-40, 217n2, 281
Picón Salas, Mariano 22, 28
Pigafetta, Antonio 262, 264, 278
Piranesi, Giovanni Battista 136-8
Poe, Edgar Allan 82, 216n1, 311
Poggioli, Renato 43-5
Popol Vuh 148, 151, 159, 171, 174, 183-7, 193, 196n13, 313
Portuondo, José Antonio 2, 302-3
positivismo 1, 5n3, 7, 13, 21, 23, 27, 29, 31, 148, 151
posmodernidad 62n5, 74n7, 110, 117n3, 190, 251-2, 260-4, 287-94
Prieto, René 134n11, 151n3, 152-3, 162, 173, 181
primitivismo xvi, 14, 18, 25, 41-43, 64-79, 91, 160, 189-90, 213-31, 285, 287; cronológico 15-19, 42; cultural 16-7, 42; estético 1, 4, 11, 15, 17-19, 32, 37-48, 102-6, 111-16; narrativo 62-74, 170-7, 189-90, 208, 213-31, 249-55, 285-7; romántico 16, 19, 44; vanguardista 104, 109n1, 116, 132, 171-7
progreso, filosofía del 1, 13, 15, 18, 20-22, 27, 61, 105 (*Ver* evolucionismo, positivismo)
Propp, Vladimir 153
Pushkin, Alexander 110
Quiroga, Horacio 6-8, 83, 309
Raynaud, Georges 148, 160, 177, 183, 185, 188
real maravilloso 7-11, 20, 62-4, 86, 90-111, 201, 278, 283-9, 312-6
realismo 5, 56-64, 231, 303; artístico (o lírico) xii, 303-4; conceptual 37, 40, 76; maravilloso xii, 109n1, 308-10; sicológico 10, 303-4; social 11n6, 32, 147, 201, 228, 285, 300
regionalismo 6, 166, 189, 231, 303
Revolución Mexicana, novela de la 113, 203, 240-3
Rincón, Carlos 34n13, 290-1
Rivera, Diego 27, 46-8, 112-4, 199
Rivera, José Eustasio 7-9, 105
Roa Bastos, Augusto 147, 202, 236, 310
Rodó, José Enrique 23-24
Rodríguez Monegal, Emir 231, 307
Rousseau, Henri 37
Rousseau, Jean Jacques 5, 8, 20-1
Roh, Franz 2, 32-3, 296-307, 312
Rubin, William 38-40, 65, 76, 281
Ruffinelli, Jorge 203, 216, 229
Rulfo, Juan 4, 8, 11, 51, 62n5, 68, 73, 90-3, 109-13, 119n5, 146-7, 150, 201-48, 249-52, 258, 264, 269, 272, 279, 284, 287-8, 304, 310-4

Sábato, Ernesto 304, 314
Said, Edward 13
Sarmiento, Domingo F. 7, 22, 267
Saussure, Ferdinand de 52, 59
selva, novela de la 7-9, 272
Schiller, Friedrich von 229-30
Shattuck, Roger 37, 281
Sierra, Justo 24, 27, 31
sincretismo 13, 64, 92, 96-7, 102, 123-9, 134-5, 159, 196n13, 211, 219-23, 278, 284, 312
Sommer, Doris 5n3, 245, 275, n11
Spengler, Oswald 7n4, 15, 26, 34, 66, 98, 108, 267, 284
Stravinsky, Igor 29, 38, 112, 115-6
sublime, rudeza 41, 166, 229-31
surrealismo 6, 29, 32-4, 36, 41-5, 48, 60-1, 66, 96-102, 111, 120, 128-34, 149, 171-6, 189, 194, 210, 290, 309, 313
Tedlock, Denis 160, 162, 185
Todorov, Tzevetan 3, 55, 79, 82-4, 110, 305n6, 307-8
Torgovnick, Marianna 63, 190
transculturación 12, 29, 62, 64, 80-1, 128n9, 150, 220, 224, 285
Tylor, E. B. 21, 37, 69-70, 264
Unamuno, Miguel de 92, 166
uncanny (*Ver* extraño, lo)
Usigli, Rodolfo 2, 9, 302-3
Uslar-Pietri, Arturo 2, 6, 8-9, 33, 149, 302-3, 312-3
Uspensky, Boris 52, 56, 117, 119
utopía 9, 19-21, 94, 142, 234, 242, 247, 267-8; estética 5, 36
Valbuena Briones, Ángel xv, 51, 297, 306 310
vanguardia 6-12, 17-9, 25, 29, 32-5, 37-48, 61-2, 76-7, 91, 94-5, 99, 104, 116, 149, 177, 189, 204, 210, 217n2, 281, 296-7, 304, 312
Vargas Llosa, Mario 269, 292, 310
Vasconcelos, José 24n9, 27-28
Vax, Louis 80, 82, 87, 308
Vico, Gianbattista 15, 48
Villa-Lobos, Heitor 35, 112, 115
Villaurrutia, Xavier 243
Volek, Emil 57n3, 59n4, 65n6, 105, 111, 288, 293, 315
Yates, Donald xi, 307
Wasserman, Renata 5n3, 274n10
Watt, Ian 58
Weber, Max 99, 315
Wellek, René xiv, 4
Woolf, Virginia 9, 249, 256
Zea, Leopoldo 20, 22, 27